NA AKORDEON

J. Orzechowski

Część I

SZKOŁA

PWM

KSIĄŻNICA BESKIDZKA
W BIELSKU-BIAŁEJ
10141512

JERZY ORZECHOWSKI

Szkoła na akordeon

Część I

PWM

Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Zatwierdzone do użytku szkół muzycznych I stopnia i ognisk muzycznych pismem Ministerstwa Kultury i Sztuki (ZSA-I-9/36/64) z dnia 29 IX 1964.

Od autora

Szkoła gry na akordeonie przeznaczona jest dla uczniów szkół i ognisk muzycznych. Nowe wydanie tego podręcznika zostało znacznie poszerzone i podzielone ze względów praktycznych na dwie części.

Część wstępna zapoznaje ucznia z budową instrumentu, ogólnymi wskazówkami z zakresu techniki gry oraz z podstawami pisma nutowego i zasadniczymi elementami muzyki, jak rytm, metrum, tempo, dynamika, artykulacja. Część ta nie wyczerpuje jednak wszystkich wiadomości, jakie uczeń powinien sobie przyswoić. Dlatego niektóre informacje podawane są przy odpowiednich ćwiczeniach praktycznych. Oczywiście szczegółowych wiadomości teoretycznych, podanych systematycznie, nabędzie uczeń na lekcjach zasad muzyki i harmonii. Niezależnie od tego wskazane jest jednak, by już od początku nauki gry na akordeonie zaznajamiał się z teorią; a oto parę podręczników, z których może korzystać: T. Wesołowskiego *Zasady muzyki*, J. K. Lasockiego *Podstawowe wiadomości z nauki o muzyce*, Z. Lissy *Zarys nauki o muzyce*, K. Sikorskiego *Harmonia*. Podręczniki Z. Lissy oraz K. Sikorskiego są trudniejsze i wymagają pewnego przygotowania.

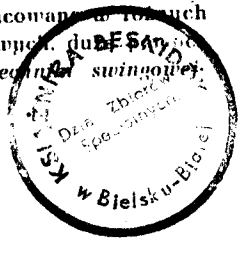
Część praktyczna podręcznika obejmuje ćwiczenia techniczne, począwszy od najbardziej elementarnych aż do wymagających znacznego zaawansowania technicznego. Przy doborze i zestawie materiału zachowana została przemyślana kolejność zagadnień (zob. spis treści). Część ćwiczeń i utworów zaczerpnięta jest z innych podręczników lub też stanowi opracowanie utworów różnych kompozytorów; w takim wypadku nazwisko kompozytora zaznaczone jest nad utworem lub ćwiczeniem. Brak nazwiska oznacza, że dany utwór lub ćwiczenie pochodzi od autora *Szkoły*.

W przeciwieństwie do innych współczesnych polskich podręczników gry na akordeonie *Szkoła* niniejsza **nie jest elementarzem początkowego nauczania ani opracowaniem tylko wybranych zagadnień technicznych.** Uwzględnia ona wszechstronny zakres problemów związanych z techniką gry akordeonowej i dlatego powinna towarzyszyć każdemu uczniowi w ciągu wszystkich lat nauki na tym instrumencie. Stąd też wynika jej stosunkowo duża objętość.

Trudno jednak nawet w ramach tak obszernego podręcznika pomieścić cały materiał, jaki uczeń powinien przerobić w ciągu swoich studiów. Dlatego też zaleca się równoczesne sięganie do tytułów wymienionych w obowiązkowym programie nauczania i opracowywanie podanych tam ćwiczeń, etiud, utworów Bacha, Händla itd.

Poczynając od pierwszych lekcji uczeń powinien przerabiać równolegle odpowiednie ćwiczenia ze *Szkoły miechowania* W. L. Puchnowskiego. Na przykład po ćwiczeniu 33 należy włączyć do materiału nauczania wszystkie ćwiczenia zawierające problem całych nut, półnut i ćwierćnut z następujących wydawnictw: W. L. Puchnowski – *Szkoła miechowania*, J. Fedyczkowski – *Elementarz akordeonisty* i *Abecadło*, W. Kulpowicz – *Szkoła*; po ćwiczeniu 73 należy włączyć do materiału nauczania dalsze ćwiczenia, zawierające problematykę ósemek. W *Szkole* W. L. Puchnowskiego należy w kolejnych rozdziałach wyszukiwać ćwiczenia opracowane w różnych rodzajach artykulacji. W zakresie rytmiki, a szczególnie rytmów synkopowych, dużo [illegible] mogą być wybrane ćwiczenia z podręcznika J. Orzechowskiego *Studium techniki swingowej*.

MUZYKA NA AKORDEON
NU74



N-2

Okładkę projektował Bogdan Prądzyński

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, al. Krasińskiego 11 a. Printed in Poland.
Wyd. X, 10 000 egz., 21,6 ark. wyd., 14 ark. druk. Papier offs. V kl., 80 g, N 1/8.
Podpisano do druku 27 X 1981 r. Druk ukończono v1982 r. Drukarnia Narodowa, Zakład Nr 5, Kraków, ul. Karmelicka 16. Zam. nr 721/81

ISBN 83-224-1780-2 – całość
ISBN 83-224-1781-0 – część I

786.6

SPIS TREŚCI

WIADOMOŚCI WSTĘPNE

Zasady budowy i działania instrumentu. Postawa grającego. Układ rąk. Technika miechowania. Oznaczenia miechowania. Regestry . . 4

WYBRANE WIADOMOŚCI Z ZASAD MUZYKI

Podstawowe elementy pisma nutowego. Tabela wartości nut i pauz. Klawiatura akordeonu. Pojęcie rytmu i metrum. Oznaczenia tempa. Oznaczenia dynamiki i artykulacji . . . 6

ĆWICZENIA PRAKTYCZNE

Wstępne ćwiczenia miechowe. Legato miechowe. Znaki repetycji 11

Ćwiczenia pięciopalcowe prawej ręki. Artykulacja legato i non legato (1—21) 12

F. Rybicki — *Dudziarz* (18) 15

Tastatura basowa. Tabela basów 16

Wstępne ćwiczenia na basach podstawowych w pozycji C (22—26) 19

Staccato (27—28) 20

Wstępne ćwiczenia na koordynację obu rąk (29—35) 20

Ćwiczenia prawej ręki w zakresie poszerzonej skali (36—44) 23

Trójdźwięki durowe (III rząd basów). Akompaniament basowy (45—46) 25

Ćwiczenia na obie ręce z zastosowaniem akompaniamentu basowego. Stosowanie oznaczeń tempa i dynamiki (47—56) 26

Portato. Oznaczenia powtórzeń (57—61) . 30

H. Luck — *Papuga* (57) 30

Talar, talar — niem. mel. ludowa (59) . . . 31

H. Luck — *Plotharka* (60) 31

L. Ravasio — *Osiołek na spacerze* (61) . . . 32

Ćwiczenia prawej ręki w ósemkach (62—63) . 34

Ćwiczenia w ósemkach na obie ręce (64—69) 35

U komarów wesele — mel. ludowa (65) . . 36

H. Luck — *Huśtawka* (66) 36

Kanadyjska piosenka ludowa (67) 36

H. Luck — *Osa* (68) 37

H. Luck — *Trochę radości* (69) 37

Szesnastki (70—72) 38

Ćwiczenia prawej ręki na podkładanie 1. palca (73—74) 39

Gama i tonacja C-dur. Ćwiczenia prawej ręki (75) 41

Elementarne wiadomości o interwałach i akordach 42

Akompaniament basowy na trójdźwiękach głównych w tonacji C-dur (76—77) . . . 43

H. Luck — *Kos i kaczka* (76) 43

Triole (78—82) 45

Wiosna — ang. mel. ludowa (79) 45

Ćwiczenia z użyciem znaków chromatycznych (83—85) 47

Rytm punktowany (86—92) 48

Synkopy (93—99) 50

Krakowiak — mel. ludowa (94) 51

Krakowiak — mel. ludowa (95) 51

Taniec bednarzy — niem. mel. ludowa (96) . 51

O. Nicolai — *Wesołe Kumoszki z Windsoru* (99) . 52

Ćwiczenia w interwałach (100—110) . . . 53

P. Frosini — *Karnawał wenecki* (100) . . . 53

H. Kirmsse — *Nad Czarnym Morzem* (103) . . 56

S. Stolta — *Nadejdzie zakończenie* (108) . . 58

Ćwiczenia przygotowawcze lewej ręki do gam durowych. Gama C-dur (111—115) . . . 60

C. Brunner — *Etiuda* (115) 62

Akordy dominantowe septymowe (116—121) . 63

Wieczorny walc — ang. mel. ludowa (117) . . 64

Gama i tonacja a-moll. Ćwiczenia prawej i lewej ręki (122—123) 66

Trzy schematy palcowania gamy molowej (124—125) 67

Trójdźwięki molowe na basach. Akompaniament basowy (126—130) 68

Mała melodia — ze szkoły Farfisa (127) . . 68

F. Fugazza — *Studium chińskie* (130) . . . 70

Tercja mała w rzędzie basów podstawowych (131—134) 71

J. O. — *Małgorzatka* (132) 72

L. Köhler — *Etiuda* (133) 73

G. Verdi — *Aria* z opery *Rigoletto* (134) . . 74

Gama i tonacja G-dur (135—146) 76

Cambieri — Fugazza — *Mały walc* (136) . . 76

Cambieri — Fugazza — *Spacer* (137) . . . 77

C. Gurlitt — *Etiuda* (142) 79

Cambieri — Fugazza — *Dzwoneczek* (143) . . 79

E. Dyrzbański — *Taniec pluszowego misia* (144) . 80

C. Gurlitt — *Etiuda* (145) 81

B. Flies — *Kołysanka* (146) 81

Przednutki krótkie (147—150) 82

A. Kolar — *A Montmartre* (147) 82

H. Lichner — *Tulipan* (148) 82

W. Kaczyński — *Aż do rana* (149) 84

W. A. Mozart — *Czarodziejski flet* (150) . . 85

Gama i tonacja e-moll (151—156) 86

Cambieri — Fugazza — *Uśmiechnij się* (156) . 87

Gama i tonacja F-dur (157—161) 88

Czemu ty, dziewczyno — mel. ludowa (159) . . 89

C. M. Weber — *Chór strzelców* z opery *Wolny strzelec* (160) 90

A. F. Harrison — *O zmroku* (161) 91

Gama i tonacja d-moll (162—169) 92

V. Melocchi — *Kot i kłębek wełny* (165) . . 93

A. Różycki — *Studium* (168) 94

E. Waldteufel — *Dolores* (169) 95

Gama i tonacja D-dur (170—172) 96

Cambieri — Fugazza — Melocchi — *Etiuda* (172) . 96

Tremolo miechowe. Ćwiczenia na repetycję miechową i palcową (173—178) 98

J. Offenbach — *Wstęp* do uwertury *Orfeusz w piekle* (175) 100

F. Krieg — *Tańczący niedźwiedź* (176) . . . 100

P. Frosini — *Rapsodia II* (177) 101

P. Frosini — *Rapsodia III* (178) 102

Gama i tonacja h-moll (179—182) 103

Cambieri — Fugazza — Melocchi — *Wspomnienie* (181) 103

P. Czajkowski — *Walc kwiatów* ze suity *Dziadek do orzechów* (182) 104

Gama i tonacja B-dur (183—186) 105

C. R. Howell — *Taniec wiejski* (185) . . . 106

F. Kuhlau — *Etiuda* (186) 107

Gama i tonacja g-moll (187—189) 108

P. Czajkowski — *Barkarola* (189) 108

Ćwiczenia w dwudźwiękach (190—194) . . 109

C. Czerny — *Etiuda* (191) 110

F. Fugazza — *Kiedy zabrzmią organy* (192) . . 111

I. Pleyel — *Menuet* (193) 112

W. A. Mozart — *Menuet* z opery *Don Juan* (194) 112

WIADOMOŚCI WSTĘPNE

Zasady budowy i działania instrumentu

Akordeon jest instrumentem stosunkowo młodym, pierwotne bowiem jego formy powstały w pierwszej połowie XIX w., dzisiejszą zaś postać uzyskał w ostatnich dziesiątkach lat.

Współczesny akordeon składa się z części dyskantowej, miecha i części basowej.

Na zewnętrznej stronie części dyskantowej znajdują się klawisze i przełączniki regestrowe obsługiwane prawą ręką. Podobnie na zewnętrznej stronie części basowej, przeznaczonej dla lewej ręki, umieszczone są guziki służące do wydobywania pojedynczych dźwięków basowych i gotowych akordów oraz kilka przełączników regestrowych. Wewnątrz strony dyskantowej i basowej znajdują się tzw. głośnice, w których umieszczone są zespoły stroików przelotowych w postaci bardzo cienkich języczków metalowych, przytwierdzonych jednym końcem do płytki stroikowej. Wprowadzone w drgania przez przepływający prąd powietrza, powodują powstanie dźwięku. Intensywność uzyskanego w ten sposób dźwięku regulowana jest działaniem miecha. Dźwiękowi każdej wysokości odpowiada oddzielny stroik. Naciśnięcie klawisza umożliwia przepływanie swobodne sprężonego powietrza przez odpowiadający mu stroik, a tym samym powstanie dźwięku o określonej wysokości. Podobnie działają stroiki strony basowej, z tą różnicą, że naciśnięcie guzika akordowego powoduje otwarcie przepływu powietrza równocześnie przez kilka stroików, dzięki czemu uzyskujemy brzmienie akordowe.

Postawa grającego

Współczesne metody gry na akordeonie zalecają stosowanie pozycji siedzącej. Grający siedzi na połowie krzesła z lewą nogą lekko wysuniętą do przodu, prawą zaś ugiętą i cofniętą do tyłu. Tułów lekko pochylony ku przodowi pozwala na optymalne rozluźnienie mięśni ramion i tułowia. Instrument zawieszony jest na ramionach za pomocą pasów nośnych, połączonych z sobą pasem poprzecznym. Celem właściwego dopasowania instrumentu na grającym należy odpowiednio wyregulować lewy pas tak, aby część basowa znalazła się poza lewym udem grającego. Następnie – po ustawieniu instrumentu w ten sposób, aby linia pionowa poprowadzona przez środek twarzy przechodziła przez środek czarnych klawiszy klawiatury – należy odpowiednio dopasować długość prawego pasa nośnego i przytwierdzić go do instrumentu. W końcu oba pasy nośne łączy się pasem poprzecznym (fot. 1 i 2).

fot. 1

fot. 2

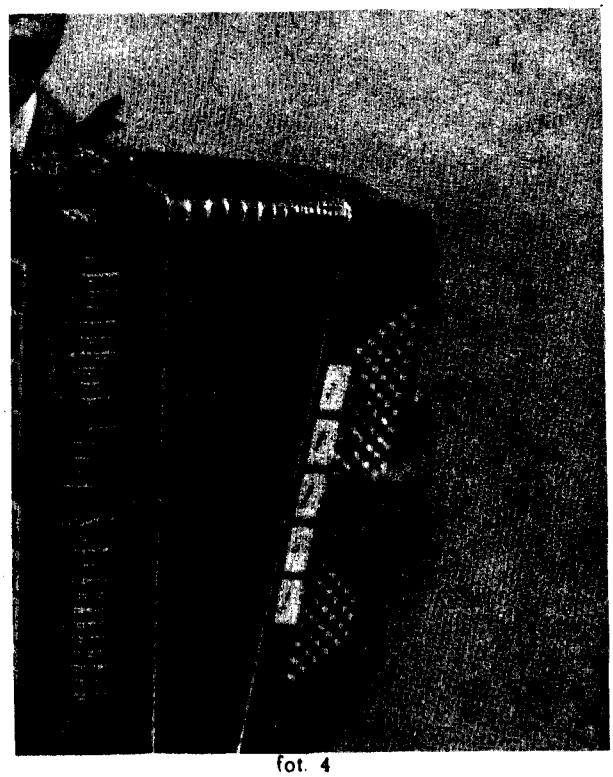
Należy tu podkreślić, że właściwe umocowanie instrumentu na grającym jest bardzo ważnym, podstawowym warunkiem uzyskania techniki i swobodnej gry.

Układ rąk

Układ prawej ręki: W pozycji zasadniczej palce spoczywają na białych klawiszach. Stawy palców i przegubu tworzą linię zaokrągloną; ugięty łokieć wysunięty jest lekko do przodu, co sprzyja rozluźnieniu mięśni ręki (zob. fot. 3)

fot. 3

Układ lewej ręki: Dłoń wsunięta jest tak daleko pod pas na obudowie basów, aby palce 2, 3, 4 i 5, lekko zaokrąglone, mogły spoczywać swobodnie na rzędzie basów podstawowych. Kiść powinna być lekko uniesiona ku górze, aby kciuk mógł się pionowo, wzdłuż swej długości, opierać o deskę rezonansową obudowy basowej (zob. fot. 4).



fot. 4

Od początku nauki należy stale zwracać baczną uwagę na całkowite rozluźnienie obu rąk, co jest niezbędnym warunkiem opanowania swobodnej i wszechstronnej techniki gry.

Technika miechowania

Miech służy do sprężania powietrza. Naciskanie klawisza lub guzika zwalnia dostęp powietrza do kanału rezonansowego stroika przelotowego. Strumień powietrza, uchodząc pod ciśnieniem, uderza w stroiki i powoduje powstanie dźwięku.

Technika miechowania ma podstawowe znaczenie w grze na akordeonie. O jakości wydobytego brzmienia decyduje sposób miechowania, a nie, jak na fortepianie, sposób uderzenia klawisza. Miechowanie więc wpływa na stronę artykulacyjną brzmienia, na jego odcienie dynamiczne i czas trwania. Za pomocą miechowania uzyskuje się też pożądane frazowanie.

Lewa ręka dokonuje rozciągania i ściągania miecha, przy czym przy obu tych czynnościach miech otwiera się lub zamyka tylko górą, dolne zaś fałdy miecha są prawie zawsze całkowicie ściągnięte, tworząc tzw. podpórkę miechową. Należy przy tym zwracać uwagę, aby ruch miecha był równomierny. Odstępstwa od tej zasady mogą zachodzić jedynie w wypadku konieczności wydobycia nagłych akcentów lub gwałtownych zmian dynamicznych. Aby uzyskać brzmienie, należy nacisnąć klawisz i płynnie wprowadzić miech w ruch. Początkiem otwierania miecha jest ruch (napięcie) dłoni i kciuka w dół, początkiem zaś zamykania — ruch w górę. Nieznaczny ruch w kierunku przeciwnym służy do zatrzymania miecha. Przerwanie brzmienia uzyskuje się przez zatrzymanie ruchu miecha i uniesienie palca z klawisza lub guzika. W czasie gry palce obu rąk nie tracą wyczuwalnego kontaktu z klawiaturą względnie tastaturą basową. Zmiana kierunku miecha powinna być płynna, bez wyczuwalnego przerywania dźwięku.

Współczesna technika ekonomicznego miechowania zaleca grę tzw. krótkim miechem. Nie jest to jednak bezwzględną regułą. Są częste wypadki, kiedy rodzaj wykonywanej partii dyktuje nam konieczność stosowania gry długim miechem, tj. wykonywania większej ilości dźwięków podczas jednego kierunku ruchu miecha. Metoda gry krótkim miechem umożliwia wykonywanie szybko powtarzanych dźwięków przez zastosowanie zmiany kierunku ruchu miecha, a nie repetycją palcową, jak to ma miejsce w grze na fortepianie i jak uczono dawniej na akordeonie. Powtarzanie dźwięku wykonujemy przez zdecydowane i odpowiednio szybkie, krótkie ruchy prawie zamkniętego miecha, nie zdejmując palca z naciśniętego klawisza lub guzika. Ten sposób miechowania jest o wiele ekonomiczniejszy, zapewnia

dokładniejsze i bardziej wyraziste frazowanie utworu oraz daje większą swobodę lewej ręce, powiększając jej możliwości techniczne. Przy zbyt dużym rozciągnięciu miecha lewa ręka przyjmuje bardzo niewygodną pozycję i uniemożliwia swobodną grę na basach.

Równomierne prowadzenie miecha ma szczególnie ważne znaczenie. Nieopanowane ruchy grającego powodują niepożądaną słyszalną zmianę kierunku ruchu miecha lub nie zamierzone akcentowanie niektórych dźwięków. Miech w akordeonie spełnia analogiczną rolę jak smyczek w grze na skrzypcach, gdzie podstawą techniki gry jest równomierność ruchu prawej ręki, warunkująca uzyskanie możliwie niedostrzegalnej zmiany kierunku ruchu smyczka.

Celem opanowania właściwego posługiwania się miechem przy wykonywaniu danego utworu należy, zwłaszcza w początkowym okresie nauki, korzystać ze wskazówek nauczyciela lub doświadczonego akordeonisty.

Oznaczenia miechowania

Różne wydawnictwa stosują różne sposoby oznaczania miechowania w piśmie nutowym. Poniżej przedstawiamy praktycznie wypróbowane oznaczenia, stosowane powszechnie w polskiej pedagogice:

- ⌐ – rozciąganie (otwieranie) miecha
- V – ściąganie (zamykanie) miecha
- / – zatrzymanie ruchu miecha
- ↓ – naciśnięcie klawisza
- ↑ – uniesienie palca z klawisza
- ↓ ┈┈ ↑ – okres zatrzymania palca na naciśniętym klawiszu
- ♩ ♩ – repetycja dźwięku za pomocą zmiany kierunku ruchu miecha przy zatrzymaniu palca na naciśniętym klawiszu
- ⌐↓ lub V↓ – równoczesne atakowanie dźwięku miechem i palcem
- ⌐↓ lub V↓ – naciśnięcie klawisza poprzedzone napięciem miecha
- ↕ – kończenie brzmienia przez zatrzymanie ruchu miecha i równoczesne uniesienie palca z klawisza
- ⌐ lub Y – płynne przechodzenie z klawisza na klawisz przy atakowaniu dźwięku równocześnie miechem i palcem

Regestry

Współczesne akordeony posiadają z reguły przełączniki regestrowe umieszczone zarówno nad klawiaturą dyskantową, jak i przy tastaturze basowej. Przełączniki te służą do wprowadzenia do gry określonych grup stroików, tzw. głosów, które nadają dźwiękowi specyficzną barwę lub wzmacniają jego brzmienie przez oktawowe zdwojenia.

Poniżej podajemy 9 (czasem jest ich więcej) obecnie powszechnie przyjętych oznaczeń regestrowych dla klawiatury dyskantowej, stosowanych zarówno w zapisie nutowym, jak i na wyłącznikach instumentu.

- ⊖ – głos zasadniczy, 8-stopowy (8')
- ⊖ – głos oktawy górnej, 4-stopowy (4')
- ⊖ – głos oktawy dolnej, 16-stopowy (16')
- ⊖ – połączenie głosów: zasadniczego i oktawy górnej (8'+4')
- ⊖ – połączenie głosów: zasadniczego i oktawy dolnej (8'+16')
- ⊖ – połączenie głosów: zasadniczego, oktawy górnej i dolnej (8'+4'+16')
- ⊖ – połączenie głosów: oktawy górnej i dolnej (4'+16')
- ⊖ – połączenie głosów: zasadniczego i tremola górnego (8'+8^0)
- ⊖ – połączenie głosów: zasadniczego, oktawy górnej i dolnej oraz tremola górnego (8'+4'+16'+8^0)

Określenia: głos 8-stopowy (8'), 4-stopowy (4'), 16-stopowy (16'), zaczerpnięte są z terminologii organowej. Długość piszczałek bowiem mierzono w stopach (im dłuższa piszczałka, tym niższy wydaje dźwięk, i odwrotnie). Symbol 8^0 oznacza głos, w którym języczki są strojone minimalnie wyżej od głosu 8', co nadaje brzmieniu akordeonu charakterystyczną, tremolującą barwę. Często też spotyka się jeszcze głos 8_0 (głos tremola dolnego, którego języczki są strojone nieco niżej niż głos 8').

Dla regestrów manuału basowego stosuje się następujące oznaczenia:

- ⊞ – brzmienie pełne (tutti, w którym każdy dźwięk basowy jest zwielokrotniony w 5 oktawach)
- ⊞ – wyłączenie z pełnego brzmienia oktawy najwyższej
- ⊞ – wyłączenie z pełnego brzmienia oktawy najniższej
- ⊞ – wyłączenie z pełnego brzmienia dwóch oktaw najwyższych i oktawy najniższej

Często na przełącznikach regestrowych znajdujących się przy tastaturze basowej brak jest oznaczeń. Należy więc dobrze zapoznać się z własnym akordeonem i z działaniem znajdujących się na nim przełączników.

Początkowe ćwiczenia należy wykonywać przy włączeniu regestrów pojedynczych, co gwarantuje oszczędne zużywanie powietrza. Oznaczenia regestrowe stosowane są dopiero od ćwiczenia 61.

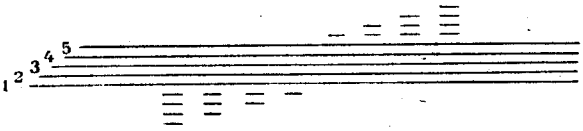
Wybrane wiadomości z zasad muzyki

Podstawowe elementy pisma nutowego

Pismo nutowe opiera się na systemie znaków pozwalających na utrwalenie muzyki za pomocą zapisu graficznego. Za pomocą tych znaków notuje się wysokość, czas trwania i dynamikę dźwięków, a także sposoby ich realizacji wykonawczej.

W skład pisma nutowego wchodzą: pięciolinia, klucze, znaki nutowe, znaki chromatyczne, oznaczenia metryczno-taktowe oraz znaki i określenia słowne dotyczące tempa, dynamiki, artykulacji i frazowania.

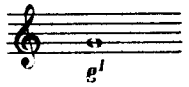
Podstawowym elementem zapisu nutowego jest **pięciolinia** (system pięcioliniowy), składająca się z pięciu równoległych poziomych, równo od siebie oddalonych linii, na których i między którymi umieszcza się znaki nutowe. Kolejne linie liczymy w kierunku z dołu do góry. Ponieważ pięciolinia umożliwia zapisanie tylko ograniczonej ilości dźwięków różnej wysokości (zob. tabela na s. 8), w razie potrzeby stosuje się tzw. linie **dodane górne i dolne** w postaci krótkich kreseczek, na których i między którymi umieszcza się również znaki nutowe. W ten sposób system liniowy zostaje poszerzony.



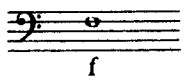
Sama pięciolinia nie wystarcza jednak do wyznaczenia dokładnej wysokości i nazwy dźwięku, jaką reprezentuje dana nuta. Brak ten uzupełniają **klucze**, tj. znaki graficzne umieszczane na początku każdej pięciolinii, wyznaczające dokładne położenie i nazwę jednej nuty na pięciolinii. W dostosowaniu do tej nuty wszystkie inne nuty pisane wyżej lub niżej odpowiadają wyższym lub niższym dźwiękom.

W zapisie nutowym dla akordeonu posługujemy się dwoma kluczami: wiolinowym dla prawej i basowym dla lewej ręki.

Klucz wiolinowy, zwany też kluczem G albo skrzypcowym, wyznacza swym spiralnym zakończeniem dźwięk g^1 (*g* razkreślne) na drugiej linii. **Klucz basowy**, tzw. klucz F, swym początkowym zgrubieniem i dwoma kropkami należącymi do niego wyznacza dźwięk *f* (*f* małe) na czwartej linii:



klucz wiolinowy



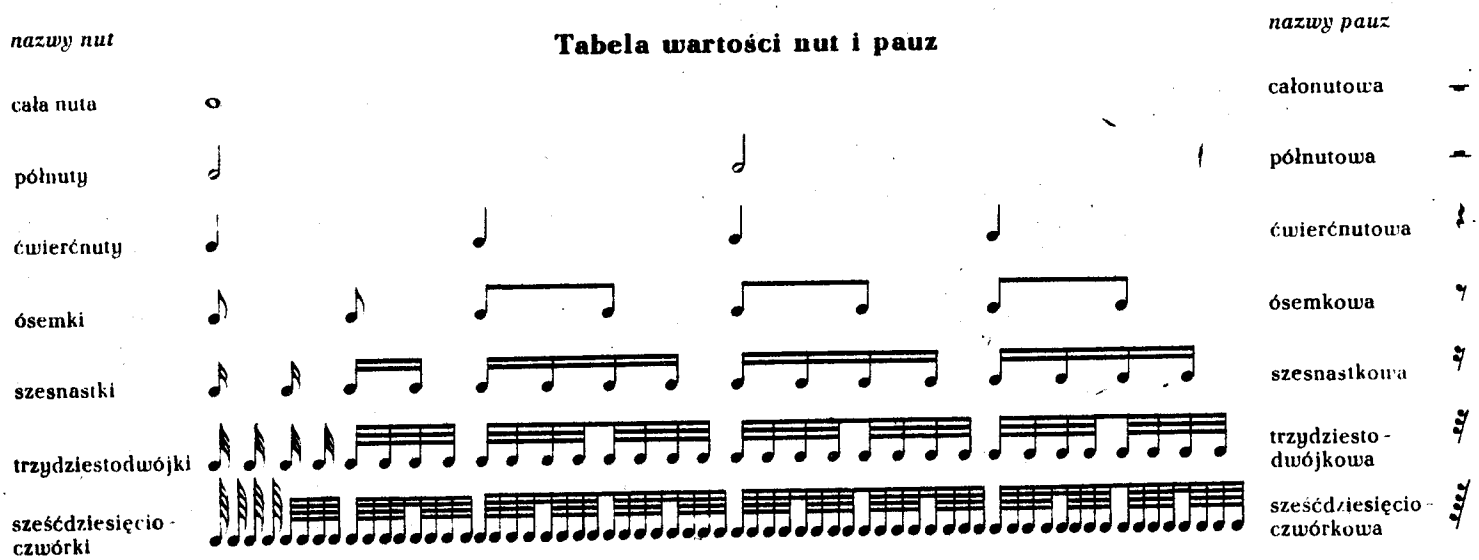
klucz basowy

Położenie nuty na pięciolinii wyznacza w zasadzie ścisłą **wysokość i nazwę** dźwięku (zob. tabela na s. 8). Laski przy nutach piszemy: dla nut umieszczonych na trzeciej linii i niżej notowanych – z prawej strony nuty, skierowane w górę, dla nut zaś notowanych od trzeciej linii wzwyż – z lewej strony nuty, skierowane w dół (zob. przykłady w tekście nutowym podręcznika). Forma znaku nutowego zależy od tzw. **wartości rytmicznej nuty**, czyli od czasu jej trwania w porównaniu do czasu trwania innych nut o innym kształcie i innej wartości rytmicznej.

Wartość rytmiczna nuty ma zawsze znaczenie względne i zależy od wyznaczonego tempa utworu. Dla określonego tempa wartość rytmiczna każdej nuty ma ściśle wyznaczony czas trwania. Jeśli określimy czas trwania jednej wartości rytmicznej, na przykład ćwierćnuty (którą uważamy za wartość podstawową), to czas trwania innych wartości rytmicznych wynika z zasady podziału dwójkowego.

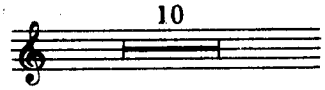
Pauzy, czyli znaki milczenia w przebiegu muzycznym utworu, posiadają również analogiczne do nut wartości rytmiczne i osobne znaki w piśmie nutowym.

Tabela wartości nut i pauz

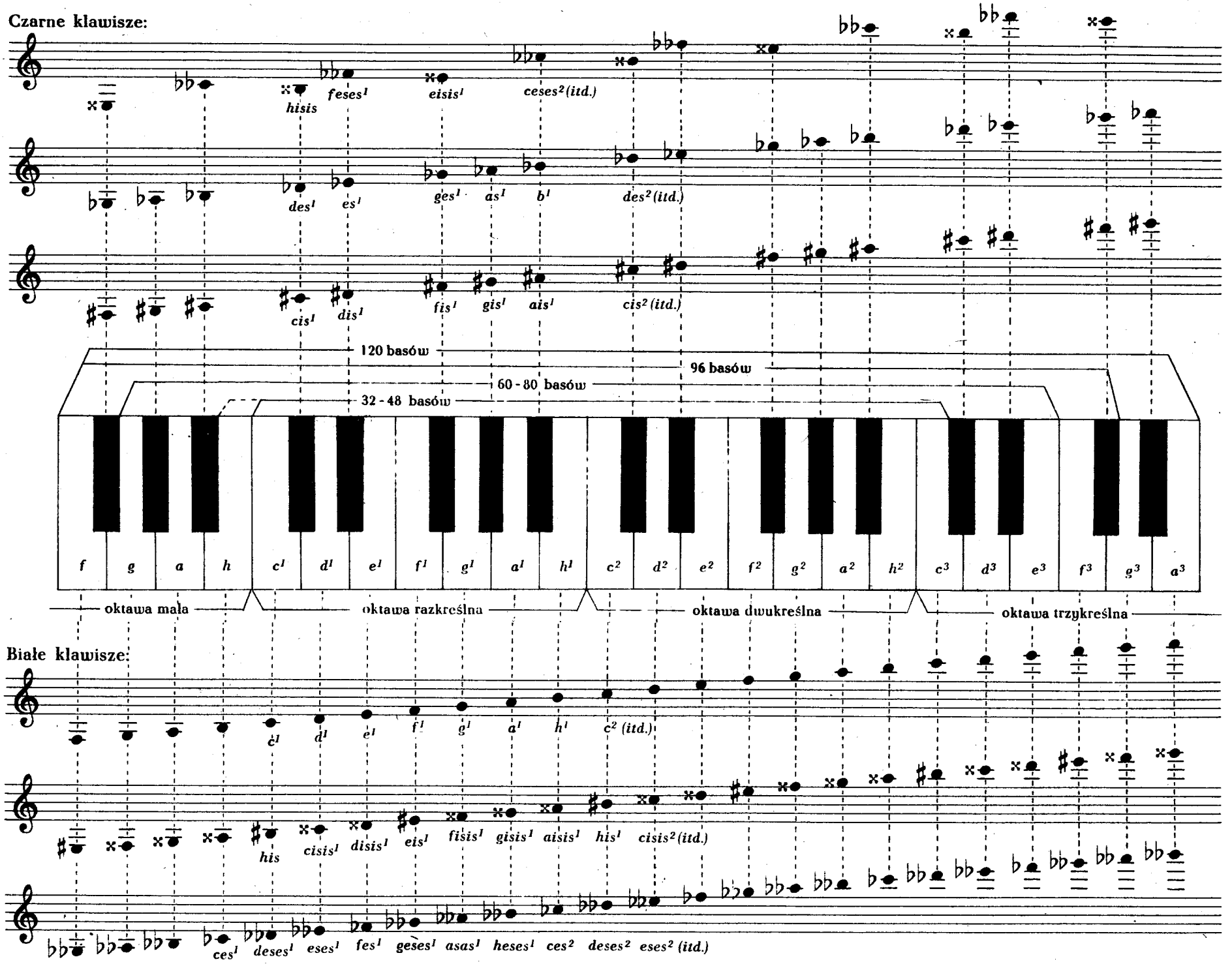


Z tabelki tej wynika, że wartość rytmiczna 1 całej nuty jest równoważna wartości rytmicznej 2 półnut, 4 ćwierćnut, 8 ósemek, 16 szesnastek, 32 trzydziestodwójek, 64 sześćdziesięcioczwórek. Mniejsze wartości rytmiczne, począwszy od ósemek, możemy notować pojedynczo, jako nuty z tzw. „chorągiewkami", częściej jednak łączymy je w grupy rytmiczne za pomocą jednej, dwóch lub odpowiednio większej ilości równoległych, grubych kresek, tzw. wiązań.

Pauzy trwające większą ilość taktów (w grze zespołowej) oznacza się kreskami poziomymi, nad którymi wypisuje się liczbę określającą ilość pauzowanych taktów, np.:



Klawiatura akordeonu



Na tabelce zamieszczonej na s. 8 przedstawiona jest klawiatura akordeonu od *f* małego do a^3 (trzykreślnego) oraz pisownia i nazwy nut odpowiadające poszczególnym klawiszom. Zakreślono również różne wielkości klawiatury dla akordeonów o różnej ilości basów.

Kolejne białe klawisze, o nazwach *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, odpowiadają dźwiękom notowanym na stopniowo coraz wyższym miejscu w systemie pięciioliniowym. Czarne klawisze odpowiadają dźwiękom, które uważa się na ogół za podwyższenia lub obniżenia dźwięków odpowiadających białym klawiszom. Podwyższenia i obniżenia notuje się na pięciolinii na tej samej wysokości, co i dźwięki szeregu podstawowego, z tym że przed główką nuty umieszcza się tzw. znak chromatyczny, oznaczający podwyższenie lub obniżenie.

Do znaków chromatycznych należą:

♯ – krzyżyk, oznaczający podwyższenie dźwięku o półton; do nazwy dźwięku szeregu podstawowego dodaje się wówczas końcówkę *-is*, np. *cis*, *dis*, *eis*.

♭ – bemol, oznaczający obniżenie dźwięku o półton; do nazwy dźwięku dodaje się wówczas końcówkę *-s* lub *-es*, np. *es*, *ces*, *des*.

♮ – kasownik, oznaczający unieważnienie poprzednio zastosowanego krzyżyka lub bemola.

Stosunkowo rzadziej spotyka się oznaczenia:

𝄪 – podwójnego krzyżyka, oznaczającego podwyższenie dźwięku szeregu podstawowego o dwa półtony, czyli o cały ton; do nazwy dźwięku dodaje się końcówkę *-isis*, np. *cisis*, *disis*,

𝄫 – podwójnego bemola, oznaczającego obniżenie dźwięku o dwa półtony; do nazwy dźwięku dodaje się wówczas końcówkę *-ses* lub *-eses*, np. *eses*, *ceses*, (wyj. *asas*).

Krzyżyki i bemole stosowane są albo jako tzw. oznaczenia przykluczowe (będzie o tym mowa przy budowie gam), albo bezpośrednio w tekście nutowym utworu, jako tzw. znaki chromatyczne przypadkowe lub przygodne. W tym drugim wypadku ważność znaku chromatycznego odnosi się do wszystkich dźwięków danej wysokości i trwa do najbliższej kreski taktowej.

Dzięki możności stosowania pojedynczych podwyższeń i obniżeń dźwięków szeregu podstawowego każdy dźwięk da się napisać w trojakiej postaci i w związku z tym może przyjmować trojakie nazwy, np. *c*=*his*=*deses*. Wyjątek stanowi dźwięk *gis-as*, posiadający tylko dwie nazwy i tylko dwa sposoby notowania (zob. tabelka na s. 8).

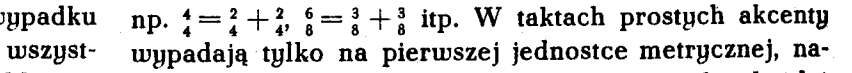
Cały zakres dźwięków używanych w muzyce dzielimy na tzw. oktawy, tj. grupy złożone z 12 kolejno po sobie następujących dźwięków, ułożonych w odległościach półtonowych. W każdej oktawie powtarzają się w tej samej kolejności wszystkie dźwięki o tych samych nazwach, lecz przeniesione na inną wysokość. Każda oktawa zawiera dźwięki od *c* do *h* i posiada swą nazwę. Na schemacie (s. 8) nazwy te podane są bezpośrednio na klawiaturze. Pełna skala dźwięków używanych w muzyce obejmuje około 10 oktaw, lecz takim zakresem dysponują jedynie organy. Wszystkie inne instrumenty posiadają skalę o wiele mniejszą. Klawiatura akordeonu obejmuje dźwięki oktawy małej, razkreślnej, dwukreślnej i trzykreślnej. Poniżej oktawy małej znajduje się oktawa wielka, kontra i subkontra. Dźwięki tastatury basowej należą do oktawy wielkiej, małej i razkreślnej.

Pojęcie rytmu i metrum

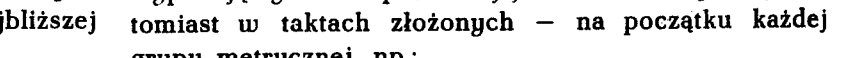
Rytm w muzyce polega na uporządkowanym następstwie dźwięków i pauz o różnej wartości czasowej (rytmicznej). Metrum natomiast jest czynnikiem organizującym przebieg rytmiczny dźwięków w jednakowe pod względem czasu trwania grupy, zwane taktami, w których można odróżnić dźwięki silnie akcentowane, słabiej akcentowane i nieakcentowane. Chodzi tu o tzw. akcenty naturalne, które występują m. in. zawsze na początku każdego taktu (akcenty silne) i na początkach grup rytmicznych w taktach złożonych (akcenty słabsze). Metrum pozwala na równomierne liczenie danego utworu na dwa (np. w marszu), na trzy (np. w walcu) itp. Do wyznaczania metrum służą tzw. oznaczenia metryczno-taktowe, umieszczane po znaku klucza na pięciolinii lub nad pięciolinią, a zapisywane za pomocą dwóch liczb umieszczonych nad sobą. Górna liczba oznacza, ile wartości metrycznych mieści się w każdym takcie (tj. na ile liczymy dany utwór), dolna zaś – jaka wartość rytmiczna jest podstawą tej miary, czyli jaka wartość rytmiczna jest jednostką metryczną. Liczba 2 oznacza tu półnutę, 4 – ćwierćnutę, 8 – ósemkę, 16 – szesnastkę itd.

Najczęściej spotykamy się z taktami dwu- i trójdzielnymi, tj. z takimi, w których górną liczbą jest 2 lub 3, względnie wielokrotności tych liczb. Takty, w których górną liczbą jest 2 lub 3, nazywamy taktami prostymi. Takty złożone polegają na połączeniu dwóch lub większej ilości taktów prostych, np. $\frac{4}{4}=\frac{2}{4}+\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}=\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$ itp. W taktach prostych akcenty wypadają tylko na pierwszej jednostce metrycznej, natomiast w taktach złożonych – na początku każdej grupy metrycznej, np.:

a) takty proste



b) takty złożone



Oprócz tego rozróżniamy jeszcze takty parzyste, np. $\frac{2}{4}, \frac{4}{4}, \frac{6}{8}$, i nieparzyste, do których należą przede wszystkim takty trójdzielne, np. $\frac{3}{4}, \frac{9}{8}$, a następnie znacznie rzadziej spotykane pięciodzielne (pochodzące z połączenia taktów $\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$ lub $\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$), siedmiodzielne itd.

Takt $\frac{4}{4}$ oznacza się również znakiem 𝐂, pochodzącym z dawnych oznaczeń taktu za pomocą koła i półkola. Takt 𝐂 (alla breve) oznacza również takt $\frac{4}{4}$, z tym że jednostką metryczną jest w nim półnuta, a nie ćwierćnuta, takt zaś liczymy na dwa i wykonujemy go w tempie dwukrotnie szybszym niż takt $\frac{4}{4}$.

W zapisie nutowym poszczególne takty oddziela się od siebie pionowymi kreskami, tzw. kreskami taktowymi.

Przedtakt polega na tym, że utwór lub jego część rozpoczyna się niepełnym taktem. W tym wypadku końcowy takt utworu lub jego części jest zwykle również niepełny, krótszy o wartość przedtaktu.

Oznaczenia tempa

Tempo, czyli szybkość wykonania utworu, określamy za pomocą:

a) oznaczenia metronomicznego; metronom jest to przyrząd wahadłowo-zegarowy, wystukujący zależnie od nastawienia, szybciej lub wolniej, regularne uderzenia rytmiczne; określenie metronomiczne podaje liczbę przyrównaną do jednostki metrycznej, np. ♩ = 60; liczba ta wskazuje, ile danych jednostek metrycznych ma być wykonanych w ciągu jednej minuty; w tym wypadku czas trwania jednej ćwierćnuty wyniesie 1 sekundę;

b) określeń słownych tempa; stosujemy tu zwykle określenia włoskie (zob. niżej);

c) określeń porównawczych, np. *tempo di marcia* = w tempie marsza, *tempo di valse* = w tempie walca itp.

Włoskie określenia tempa:

a) tempa powolne
- *grave* — ciężko, poważnie
- *largo* — szeroko, powoli
- *larghetto* — powoli, nieco szybciej niż *largo*
- *lento* — powoli
- *adagio* — poważnie, powoli

b) tempa umiarkowane
- *andante* — „idąc", tj. w tempie normalnego kroku
- *andantino* — nieco szybciej niż *andante*
- *moderato* — umiarkowanie

c) tempa szybkie
- *allegro* — prędko, ruchliwie, wesoło
- *allegretto* — nieco wolniej niż *allegro*
- *vivace* — wesoło, szybko
- *vivo* — żywo, szybko
- *presto* — bardzo szybko
- *prestissimo* — możliwie najszybciej

Do zmian tempa służą następujące określenia:
- *accelerando* (skr. *accel.*) — przyspieszając
- *stringendo* — przyspieszając
- *ritenuto* (skr. *rit.*) — powstrzymując, zwalniając
- *rallentando* (skr. *rall.*) — zwalniając
- *ritardando* — opóźniając
- *morendo* — „zamierając", tj. zwalniając i równocześnie ściszając
- *più vivo* — szybciej
- *poco a poco* — stopniowo, np. *poco a poco accel.*
- *tempo primo* lub *tempo I* — w tempie początkowym

Oznaczenia dynamiki i artykulacji

Dynamika określa wszystkie zjawiska związane z głośnością dźwięku i jej zmianami w utworze. Do oznaczania tych zjawisk stosuje się umowne symbole literowe i specjalne znaki, np.:
- *ppp* — (*pianissimo possibile*) — możliwie najciszej
- *pp* — (*pianissimo*) — bardzo cicho
- *p* — (*piano*) — cicho
- *mp* — (*mezzo piano*) — nie za cicho
- *mf* — (*mezzo forte*) — nie za głośno
- *f* — (*forte*) — głośno
- *ff* — (*fortissimo*) — bardzo głośno
- *fff* — (*fortissimo possibile*) — możliwie najgłośniej
- *sf, fz* — (*sforzato, sforzando, forzato*) — wyraźnie zaznaczyć dźwięk lub akord
- > — akcent
- — (*crescendo*) — coraz głośniej
- — (*decrescendo, diminuendo*) — coraz ciszej

Artykulacja oznacza sposób wykonywania dźwięków. Poniżej przedstawiamy najczęściej stosowane rodzaje artykulacji:

— *staccato* — ostro urywać dźwięki

— *legato* — łączyć dźwięki z sobą

— *portato* — wyraźnie zaznaczać każdy dźwięk z osobna

— *glissando* — szybko prześliznąć palcem po klawiszach w zaznaczonych granicach.

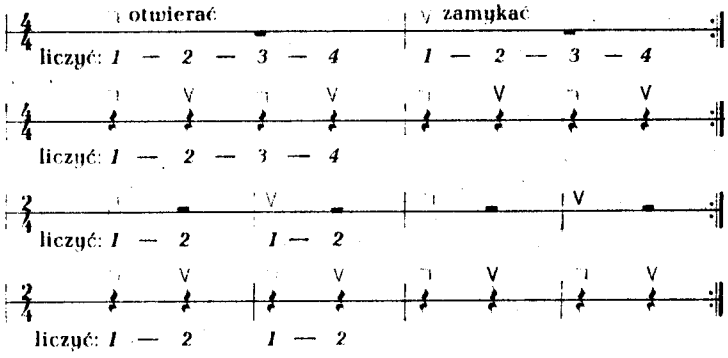
Szczegółowe zalecenia dotyczące sposobu wykonania lub nastroju podaje się zwykle w języku włoskim.

ĆWICZENIA PRAKTYCZNE

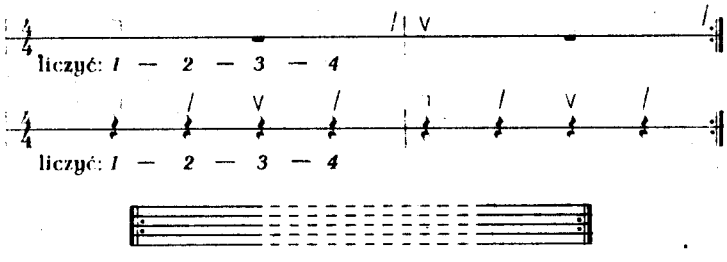
Wstępne ćwiczenia miechowe
Legato miechowe. Znaki repetycji

Przed rozpoczęciem ćwiczeń dźwiękowych należy zapoznać się z techniką poprawnego operowania miechem. W tym celu stosujemy następujące ćwiczenia: naciskamy kciukiem lewej ręki guzik powietrznika i ćwiczymy bezgłośnie rozciąganie i ściąganie miecha, pamiętając o tym, że ruch miecha odbywa się tylko górą, a jego dół (tzw. podpórka miechowa) pozostaje przez cały czas zamknięty.

Wykonując poniższe ćwiczenia, należy głośno, równomiernie liczyć na cztery, zmieniając kierunek ruchu miecha ściśle według podanych oznaczeń. Ruch miecha musi być płynny i spokojny.



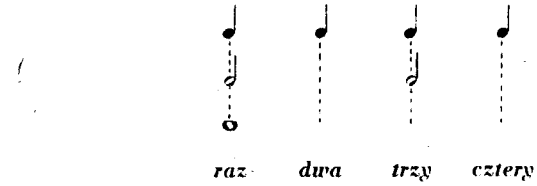
Zatrzymania ruchu miecha (znak /) dokonuje się za pomocą kciuka i dłoni lewej ręki.



Znaki repetycji oznaczają, że zamknięty tymi znakami odcinek należy powtórzyć.

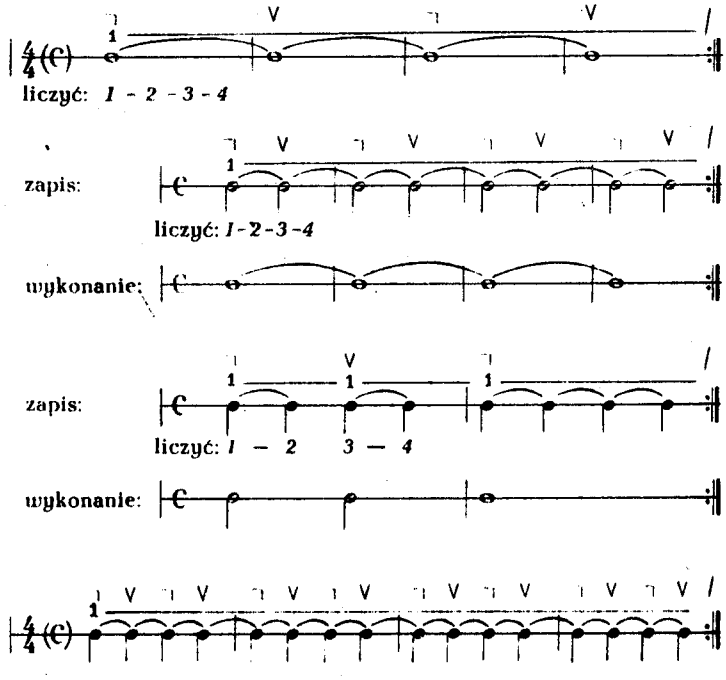
Przystępując do gry na akordeonie, należy zwrócić uwagę, że dźwięk uzyskuje się przez naciśnięcie klawisza (a nie przez uderzenie, jak na fortepianie) przy równoczesnym ruchu miecha. Sposób naciśnięcia klawisza nie wpływa na rodzaj uzyskiwanego dźwięku i na jego dynamikę, jak to się dzieje w grze na fortepianie.

Wstępne ćwiczenia prawej ręki są utrzymane w takcie $\frac{4}{4}$. Poszczególne wartości rytmiczne należy wykonywać dokładnie i rytmicznie, wyliczając kolejne jednostki rytmiczne.



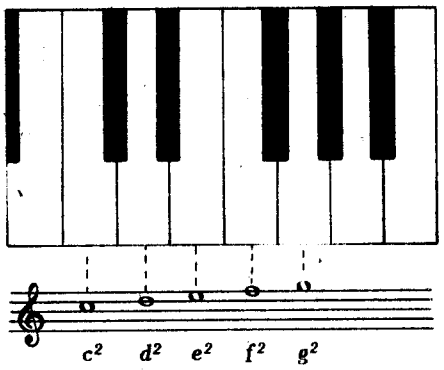
Przystępując do pierwszych ćwiczeń, należy przede wszystkim ułożyć poprawnie rękę i palce nad kolejnymi klawiszami, tak aby palec 1. znajdował się nad klawiszem c, a następnie nacisnąć klawisz zaznaczonym palcem (przy zupełnie nieruchomym miechu) i zaatakować dźwięk ruchem miecha w zaznaczonym kierunku.

Pierwsze ćwiczenia na dźwięku jednej wysokości wykonujemy stosując technikę legata miechowego. Legato miechowe uzyskujemy przez płynne prowadzenie miecha; zmiany kierunku ruchu nie powinny wywoływać niepożądanych zmian dynamicznych lub artykulacyjnych w bezpośrednio po sobie następujących dźwiękach. Połączenie łukiem nut tej samej wysokości oznacza, że czas trwania dźwięku określonego przez pierwszą nutę jest przedłużony o wartość następnej nuty. Palca nie zdejmujemy z klawisza (guzika). Należy zwracać uwagę na prowadzenie miecha według podanych oznaczeń i starać się o niedostrzegalne zmiany kierunku ruchu miecha.



Ćwiczenia pięciopalcowe prawej ręki
Artykulacja legato i non legato (miechowa, palcowa, miechowo-palcowa)

Naciśnięcie klawisza powinno być dokładnie zsynchronizowane ze zmianą kierunku ruchu miecha.



1 a) liczyć: 1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4

b)

c)

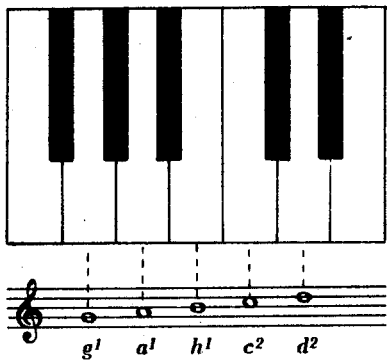
2

3

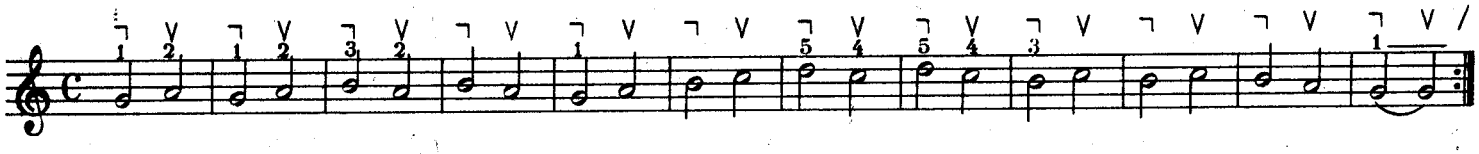
4 a) liczyć: 1 - 2 3 - 4

b)

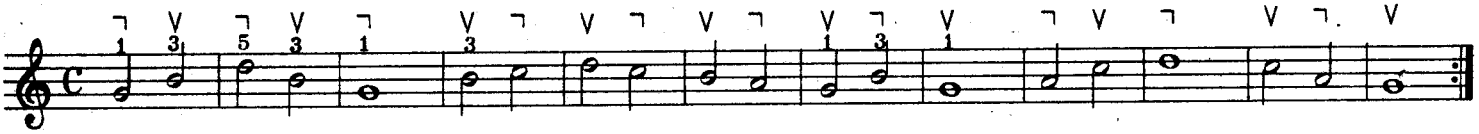
Ćwiczenia 5–6 wykonujemy przy układzie palców prawej ręki na klawiszach *g, a, h, c, d.*



5

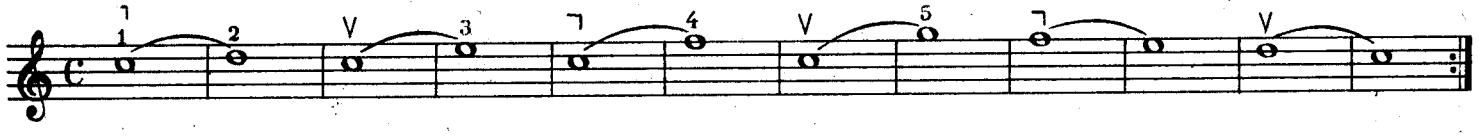


6

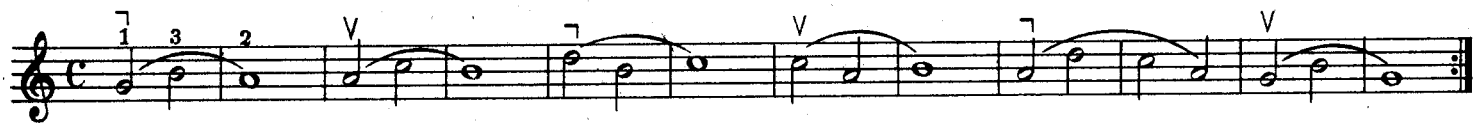


Ćwiczenia 7–11 wykonujemy stosując **legato palcowe**, które polega na dokładnym łączeniu dźwięków granych przy jednym kierunku ruchu miecha. Kolejny klawisz (guzik) naciskamy ściśle w tym samym momencie, w którym poprzedni palec unosimy z klawisza.

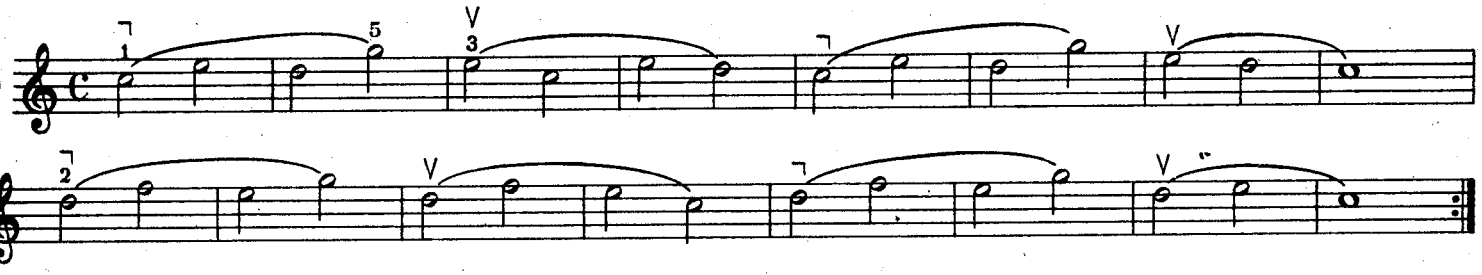
7



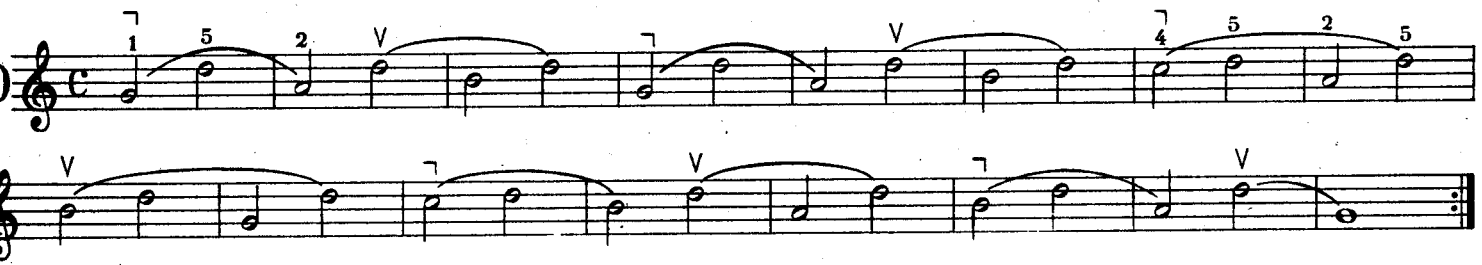
8



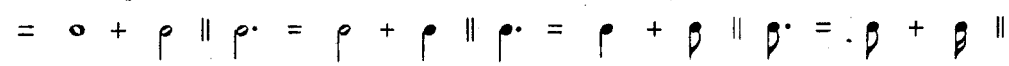
9



10



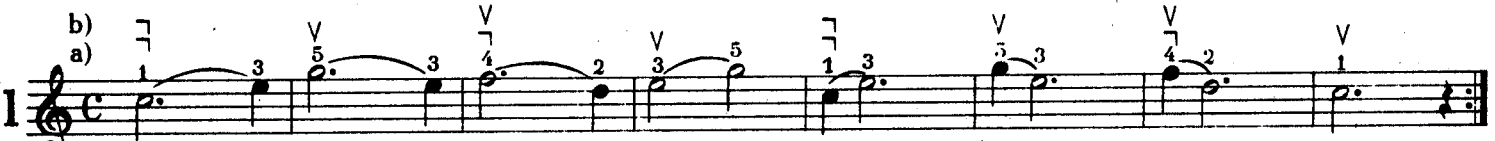
Kropka przy nucie oznacza przedłużenie jej wartości rytmicznej o połowę, np.:



Dwie kropki przy nucie, znacznie rzadziej spotykane, oznaczają przedłużenie jej wartości rytmicznej o połowę i ćwierć, np.:

b)
a)

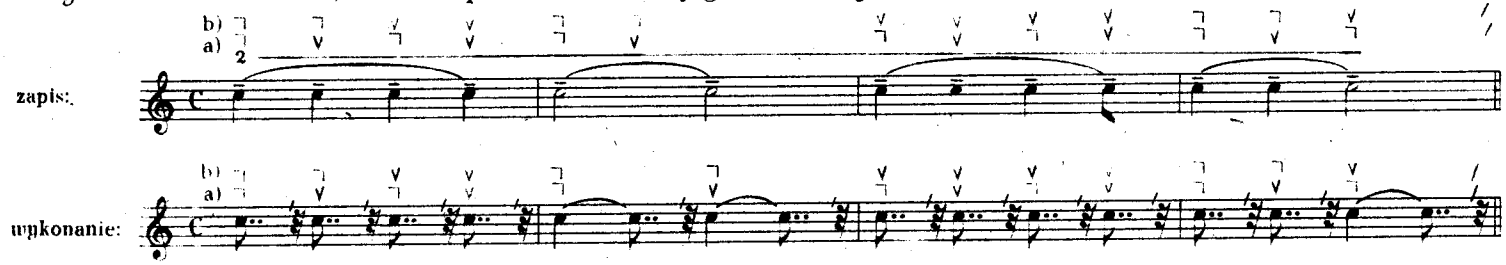
11



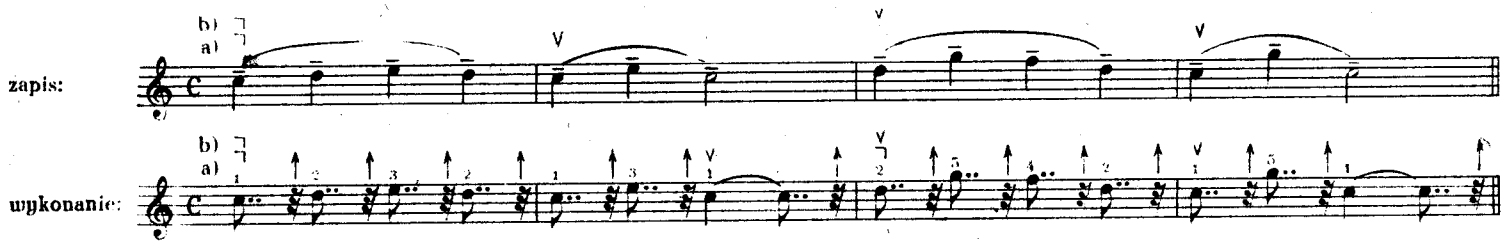
liczyć: *1 - 2 - 3 - 4* *1 - 2 - 3 - 4* *1 - 2 - 3 - 4* *1 - 2 - 3 - 4*

Non legato polega na nieznacznym oddzieleniu od siebie kolejno następujących po sobie dźwięków.

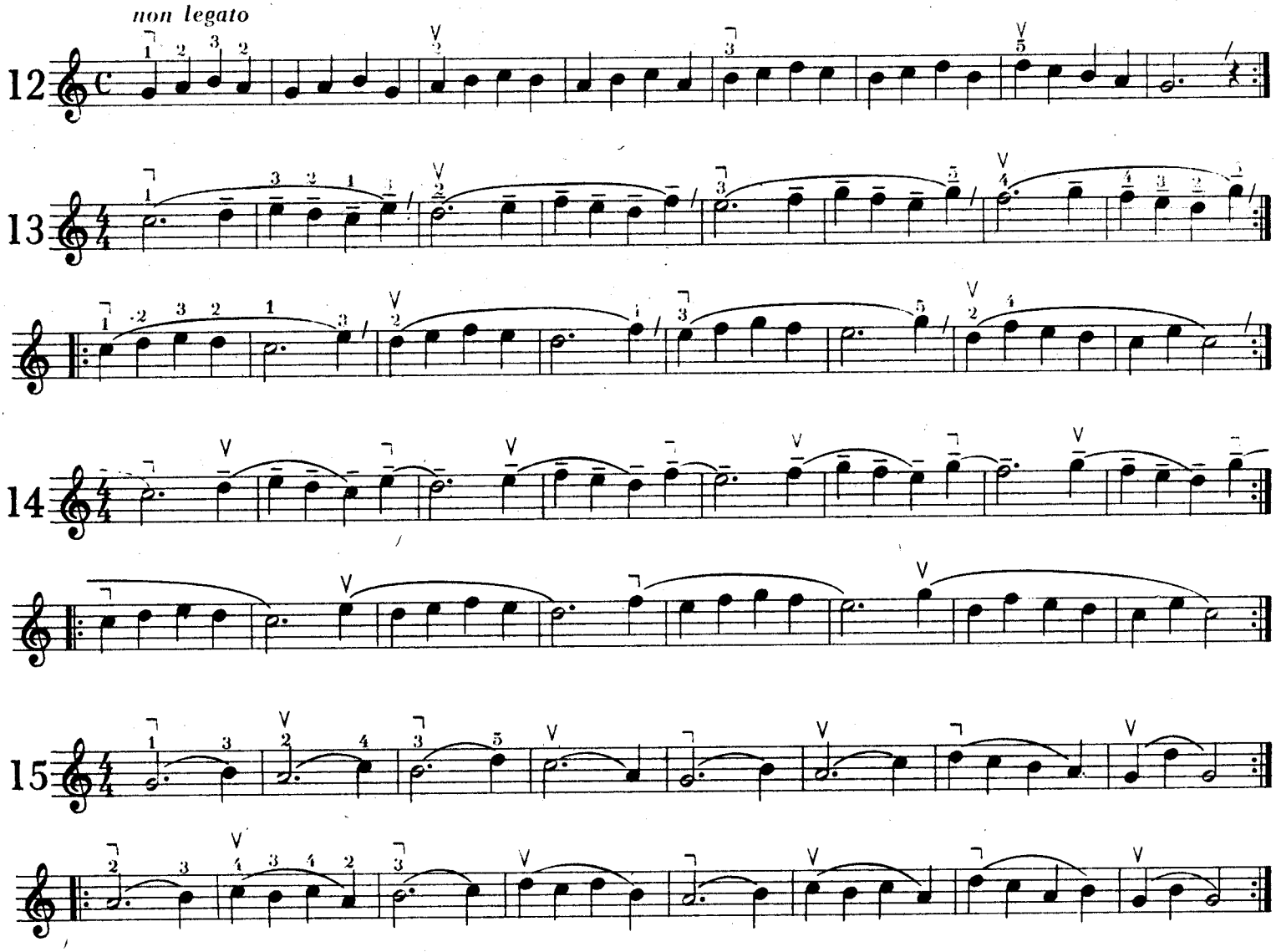
Non legato miechowe stosuje się tylko w wypadku następstwa dźwięków tej samej wysokości. Wykonuje się je przez nagłe zatrzymanie ruchu miecha, a nawet przez niewielkie jego poruszenie w kierunku przeciwnym. Palec natomiast stale naciska klawisz lub guzik. W ten sposób wykonane dźwięki są nieznacznie skrócone przez wytwarzającą się między nimi niewielką pauzę. Non legato miechowe może być wykonywane jednokierunkowym lub zmiennym ruchem miecha.



Non legato palcowe uzyskujemy przez przenoszenie palca z klawisza na klawisz w ten sposób, aby między kolejno wykonywanymi dźwiękami wytwarzała się niewielka pauza. Kierunek ruchu miecha w tym czasie pozostaje jednak bez zmiany.



non legato



Legato miechowo-palcowe uzyskujemy przez płynną zmianę kierunku ruchu miecha połączoną z dokładnym łączeniem dźwięków przy przechodzeniu z jednego klawisza na drugi.

16

Rozpoczynać trochę otwartym miechem.

simile *

legato

17

simile

Non legato miechowo-palcowe uzyskuje się przez równoczesne zatrzymanie ruchu miecha i zdjęcie palca z klawisza. Minimalne skrócenie wartości rytmicznej wykonywanych w ten sposób dźwięków uzyskuje się równocześnie za pomocą miecha i palców.

zapis:

wykonanie:

Dudziarz

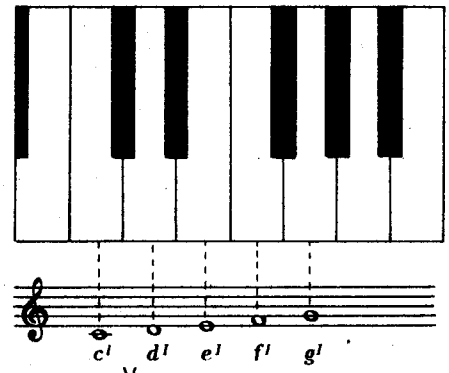
F. Rybicki

18

Do wykonania ćwiczenia 18 należy palce ustawić na dźwiękach *f, g, a, h, c.*

* Simile (*wł.*) – podobnie. Określenie to zastępuje notowanie powtarzających się na dłuższym odcinku zaleceń artykulacyjnych, dotyczących miechowania, palcowania itp.

Przystępując do wykonania ćwiczenia 19 i nast., należy palce ustawić na dźwiękach c^1, d^1, e^1, f^1, g^1. Unikać zginania ręki w przegubie.



19

liczyć: *1 - 2 - 3, 1 - 2 - 3*

20

21

liczyć: *1 - 2 - 3 - 4* *1 - 2 - 3 - 4*

Tastatura basowa. Tabela basów

Guziki tastatury basowej ułożone są w rzędach pionowych. Ilość tych rzędów jest zależna od wielkości instrumentu (zob. tabela na s. 18). Większe akordeony (od 96 basów w górę) posiadają 6 rzędów guzików. Dwa pierwsze rzędy, od strony miecha – to tzw. basy pojedyncze (naciśnięcie guzika powoduje powstanie tylko jednego dźwięku). Rzędy III–VI – to rzędy guzików akordowych* (naciśnięcie któregokolwiek guzika w tych rzędach powoduje powstanie brzmienia akordowego).

Rząd II nazywamy rzędem basów podstawowych. Mniej więcej w środku tego rzędu znajduje się guzik C, który zwykle różni się od innych karbowaną lub wklęsłą powierzchnią, aby łatwiej go można było odszukać za pomocą dotyku. Wszystkie inne guziki w szeregu poziomym są ściśle zależne od dźwięku szeregu podstawowego.

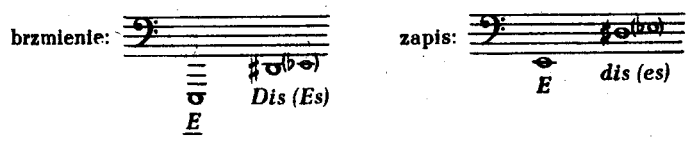
W rzędzie I, w tzw. rzędzie basów tercjowych, znajdują się guziki wydające dźwięki o tercję wielką wyższe od odpowiadających im w szeregu guzików basu podstawowego.

* Pojęcie akordu, zasady jego budowy będą omówione później (zob. s. 42)

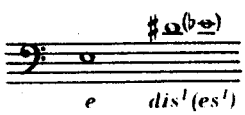
W rzędzie III uzyskujemy gotowe trójdźwięki durowe, a w rzędzie IV – trójdźwięki molowe. Rząd V – to akordy dominantowe septymowe, rząd VI zaś – akordy septymowe zmniejszone. Podstawą wszystkich akordów uzyskiwanych w rzędach III–VI jest dźwięk basu podstawowego w tym samym szeregu poziomym.

Ze sposobem korzystania z kolejnych rzędów basów będziemy się zaznajamiać stopniowo. Na razie podamy tylko skalę dźwiękową i sposób oznaczeń literowych w zapisie nutowym dla basów.

Dla lewej ręki, analogicznie jak dla fortepianu, stosujemy zapis w kluczu basowym (zob. s. 7). Brzmienie basów pojedynczych, tj. basów podstawowych i tercjowych, obejmuje najczęściej skalę septymy wielkiej od E_1 do *Dis* (*Es*), tj. od *E* kontra do *Dis* wielkiego. Dźwięki te jednak notujemy o oktawę wyżej, tj. od *E* (wielkiego) do *dis* (*es* – małego):



Brzmienie akordów uzyskiwanych na guzikach rzędów III–VI pokrywa się z pisownią i obejmuje skalę od *e* (małego) do *dis*^{1} (*es*^{1} razkreślnego).



Podkreślić jednak należy, że nie wszystkie fabryki akordeonów stosują do wytwarzanych przez siebie instrumentów podaną wyżej skalę. Pomimo zdarzających się różnic w podręczniku niniejszym stosować będziemy podaną wyżej skalę, która obecnie jest najczęściej stosowana.

Niezależnie od zapisu nutowego dźwięków basowych stosuje się często oznaczenia (symbole) literowe basów (np. gdy podana jest piosenka na głos solo, podpisanie symboli literowych dla basów pod pięciolinią piosenki ułatwia grającemu dobranie prawidłowego akompaniamentu). W oznaczeniach tych nie ma jednolitości. Poniżej podajemy symbole literowe stosowane w wydawnictwach polskich:

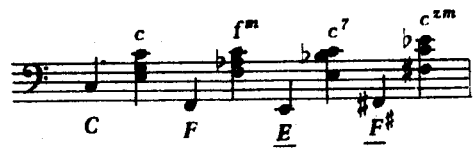
rząd basów	oznaczenie
I – basy tercjowe	duża litera, podkreślona z ewentualnym znakiem chromatycznym, np. <u>*G*</u>, <u>*G*♯</u>, <u>*G*♭</u> (dźwięki *G*, *Gis*, *Ges*)
II – basy podstawowe	duża litera z ewent. znakiem chromatycznym, np. *G*, *G*♯, *G*♭ (dźwięki *G*, *Gis*, *Ges*)
III – trójdźwięki durowe	mała litera z ewent. znakiem chromatycznym, np. *g*, *g*♯, *g*♭ (trójdźwięki G-dur, Gis-dur, Ges-dur)
IV – trójdźwięki molowe	mała litera z ewent. znakiem chromatycznym, z małą literką „m" u góry (skrót od „molowy"), np. g^m, $g\sharp^m$, gb^m (trójdźwięki g-moll, gis-moll, ges-moll)
V – akordy dominantowe septymowe	mała litera z ewent. znakiem chromatycznym, z małą cyfrą „7" u góry (7 = septyma), np g^7, $g\sharp^7$, gb^7 (akordy dominantowe septymowe zbudowane na podstawie *g*, *gis*, *ges*)
VI – akordy septymowe zmniejszone	mała litera z ewent. znakiem chromatycznym, z literami „zm" u góry (skrót od „zmniejszony"), np. g^{zm}, $g\sharp^{zm}$, gb^{zm} (akordy septymowe zmniejszone zbudowane na podstawie *g*, *gis*, *ges*)

Dla przykładu podajemy jeszcze symbole literowe dla kolejnych guzików w szeregu basu podstawowego C:

rząd:	I	II	III	IV	V	VI
symbol:	<u>*E*</u>	*C*	*c*	c^m	c^7	c^{zm}

Wydawnictwa niemieckie nie stosują przy literach znaków chromatycznych, lecz wypisują pełne literowe nazwy dźwięków, np. *Cis*, *Ges*. Poza tym akordy zmniejszone oznaczają skrótem *verm.* (*vermindert* = zmniejszony), np. g^{verm}. Wydawnictwa angielskie stosują w tym wypadku skrót *dim.* (*diminished* = zmniejszony), np. g^{dim}. Czasem też dla akordów zmniejszonych spotyka się znaczek *o*, np. g^o. Wydawnictwa włoskie i francuskie stosują nazwy solmizacyjne dźwięków (*do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*), np. *sol* – dla basu podstawowego, a dla trójdźwięków molowych stosują skrót *min* (*minor* = moll), np. sol^{min}. Zdarza się również oznaczanie trójdźwięków durowych znakiem „+", np. g^+, molowych zaś znakiem „–", np. g^-.

Symbole literowe pisze się: dla basów pojedynczych pod pionem basu, dla akordów zaś – nad pionem akordu, np.:

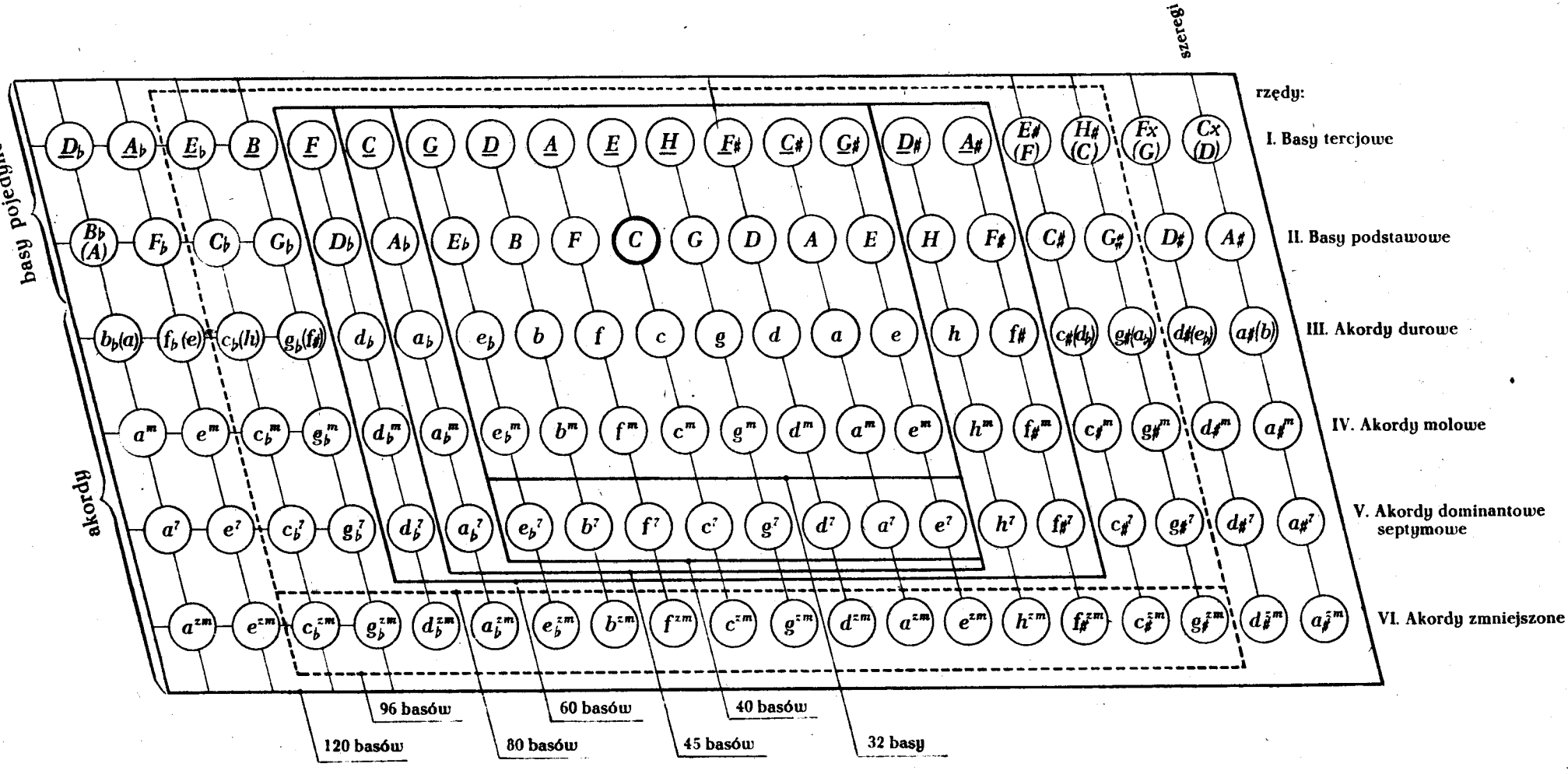


Należy zwrócić uwagę, że kolejność basów pojedynczych – i analogicznie akordów w poszczególnych rzędach – nie pokrywa się z kolejnością dźwięków na klawiaturze prawej ręki. Stosuje się tu porządek kwintowy, tzn. że dwa sąsiednie w rzędzie dźwięki oddalone są od siebie o interwał kwinty czystej. Stąd następstwo kolejnych dźwięków w rzędzie: *c*, *g*, *d*, *a*, *e*, *h*... itd. Wyraźnie przedstawia to załączona na s. 18 tabela, którą należy dokładnie przestudiować. W ciągu dalszej nauki przedstawione są przy ćwiczeniach wycinki tastatury basowej stosowne do omawianego problemu.

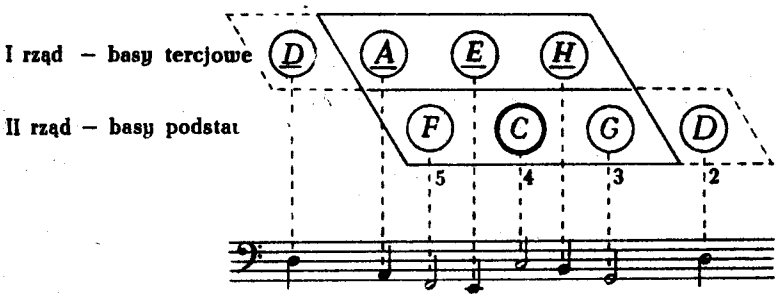
Zbiorów

Tastatura basowa

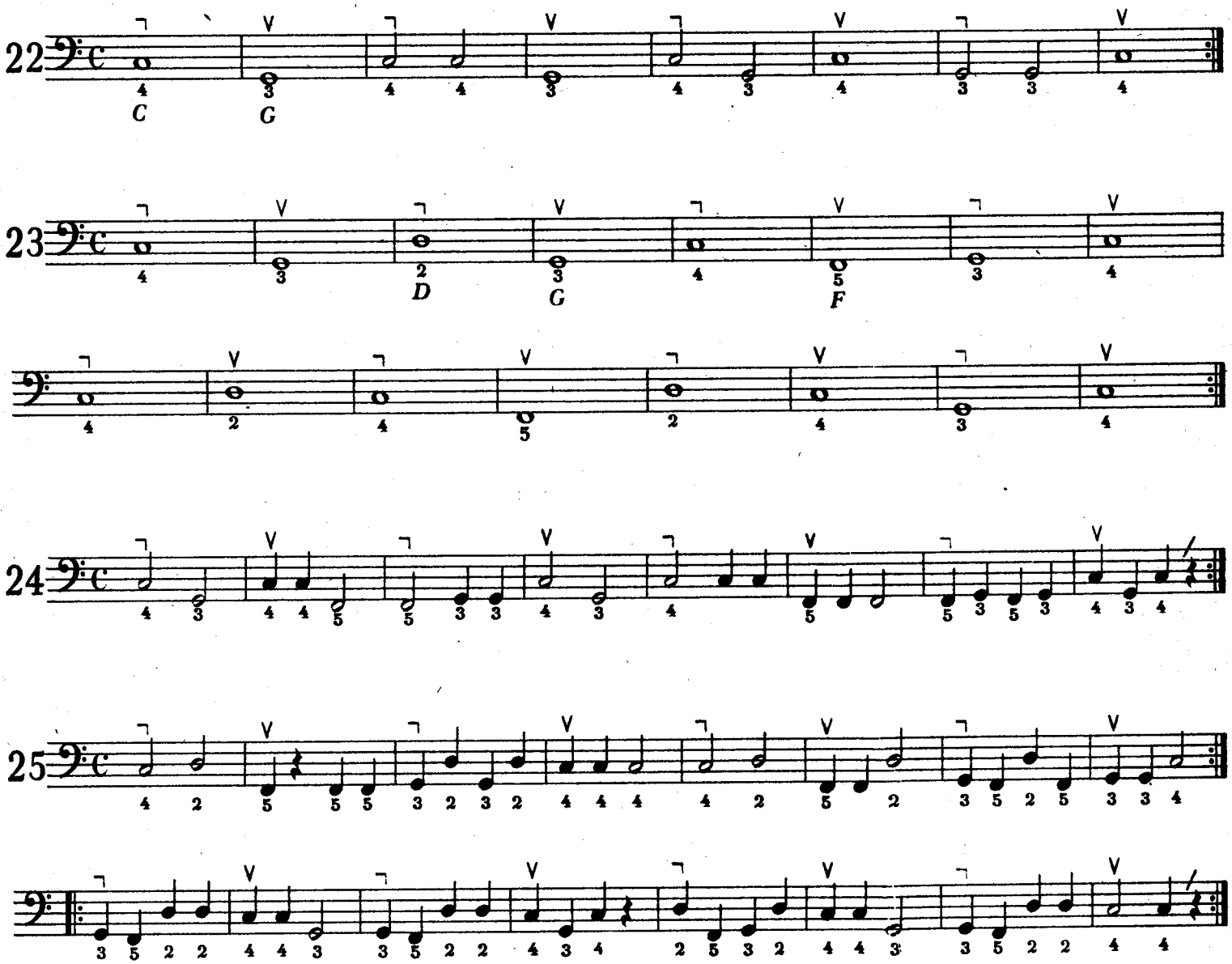
dla akordeonów od 32 do 120 basów



Wstępne ćwiczenia na basach podstawowych w pozycji C



Przystępując do gry lewą ręką, wsuwamy dłoń pod pas przymocowany do obudowy strony basowej i ustawiamy palce na rzędzie basów podstawowych. Palcem 4. szukamy guzika C. Palec 5. (mały) trafia wówczas na sąsiedni niższy guzik, tj. na guzik F, palec 3. (środkowy) – na sąsiedni wyższy, tj. G, a palec 2. (wskazujący) – na guzik D. Podczas gry naciskamy odpowiednie guziki, przy równoczesnym spokojnym i płynnym prowadzeniu miecha, według podanych oznaczeń, licząc rytmicznie kolejne jednostki metryczne w takcie.



W poniższych ćwiczeniach stosujemy repetycję miechową: zmieniamy kierunek ruchu miecha na każdej nucie, nie odrywając palca od guzika przy powtarzanych dźwiękach tej samej wysokości.

Staccato

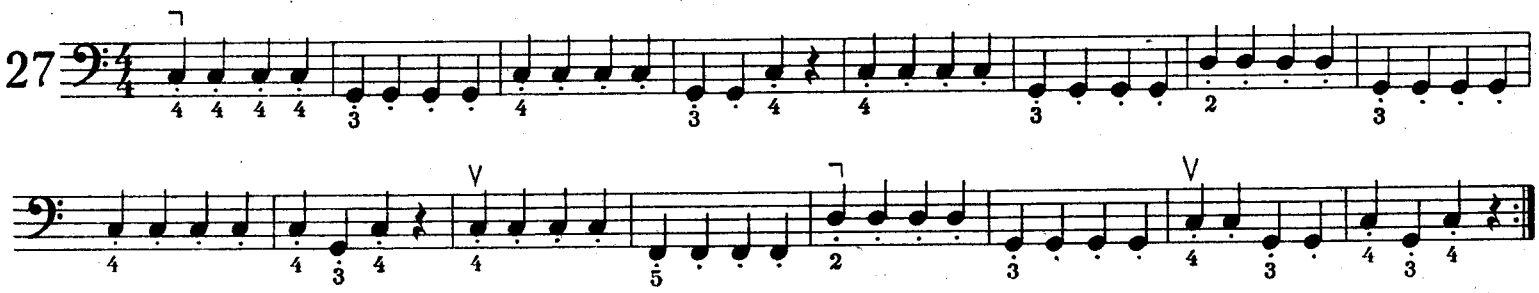
Staccato (z wł., wym. stakkafo) – jest to rodzaj artykulacji polegającej na ostrym i krótkim wykonywaniu kolejnych dźwięków, dzięki czemu są one wyraziście od siebie oddzielane. W piśmie nutowym staccato oznacza się za pomocą kropki nad lub pod główką nuty. Na akordeonie staccato realizować możemy w trojaki sposób:

a) jako staccato palcowe – przez szybkie odrywanie palca od naciśniętego klawisza lub guzika,

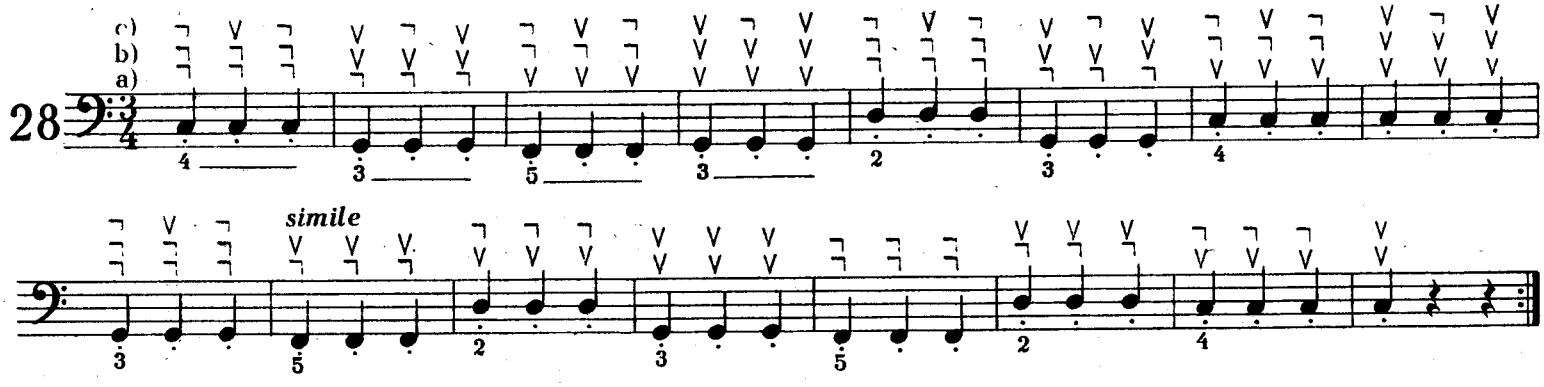
b) jako staccato miechowe (na jednym dźwięku) – przez ostre oddzielanie od siebie krótkich jednokierunkowych lub zmiennych ruchów miecha, przy czym klawisz lub guzik jest nieprzerwanie naciśnięty (zob. ćwicz. 28),

c) jako staccato miechowo-palcowe (kombinowane) – przez szybkie odrywanie palca od naciśniętego klawisza lub guzika przy równoczesnym oddzielaniu od siebie krótkich ruchów miecha.

27



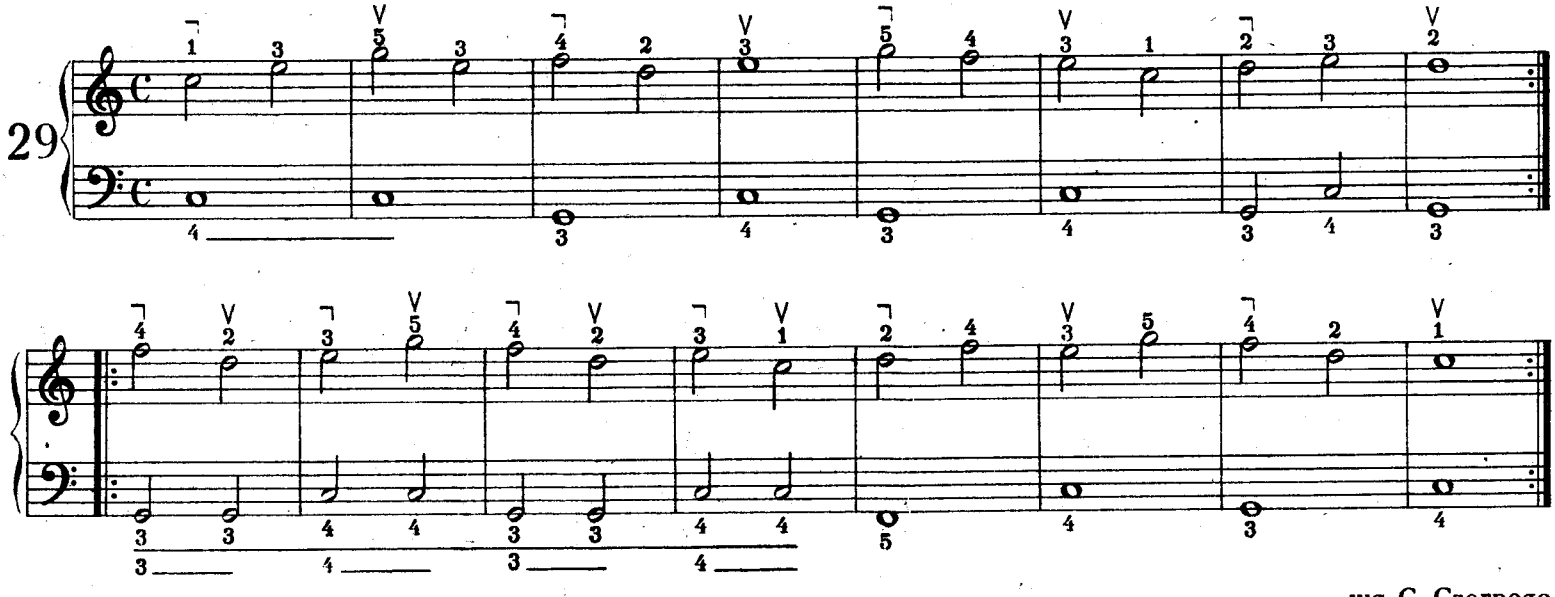
28



Wstępne ćwiczenia na koordynację obu rąk

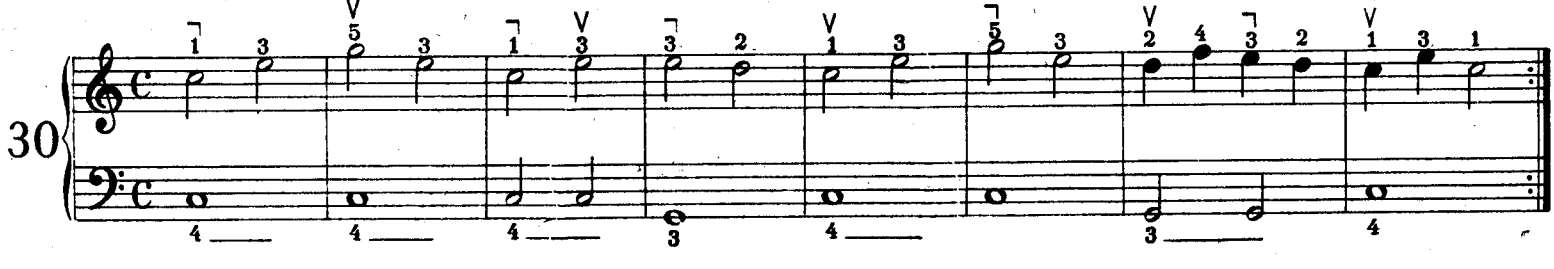
wg C. Czernego

29



30

wg C. Czernego



wg C. Czernego

31

D

Allegro

wg F. Fugazza

32

pp

p

mf

f

pp

ppp

Jeśli zakończenie powtarzanego odcinka lub całego utworu oznaczonego znakiem repetycji ma być przy powtórzeniu wykonane w odmiennej postaci, stosuje się oznaczenie pierwszego zakończenia przed znakiem repetycji w postaci klamry nad pięciolinią z cyfrą 1. (tzw. *prima volta*), a drugiego zakończenia w postaci klamry z cyfrą 2. — po znaku repetycji (*seconda volta*). Przy powtarzaniu wykonuje się tylko drugie zakończenie, omijając pierwsze.

33

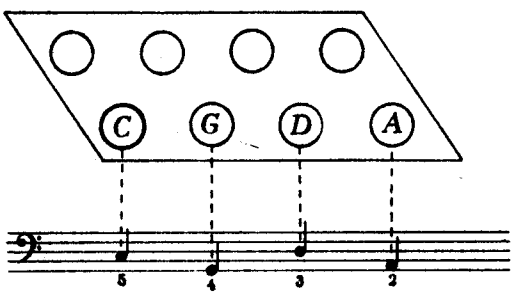
Moderato

b)
a)

34

Moderato

wg H. Lucka



Zwrócić uwagę na ustawienie palców na guzikach!

35

Dość żywo

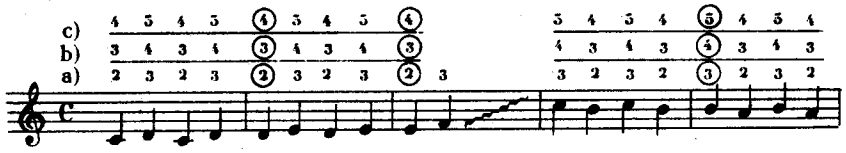
Ćwiczenia prawej ręki w zakresie poszerzonej skali

W ćwiczeniach 36—41 podane są różne sposoby palcowania, które należy ćwiczyć na zmianę, zwracając zawsze uwagę na zaznaczoną zmianę palca* na tym samym klawiszu.

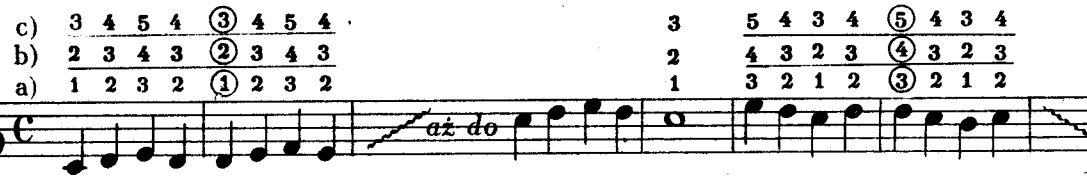
36

Ćwiczenie 36 należy ćwiczyć według podanych niżej sposobów, przy czym kierunek ruchu miecha należy zmieniać:

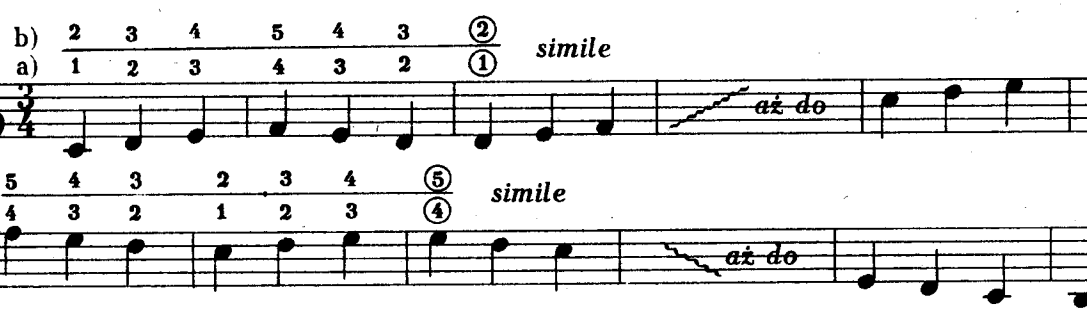
a) w każdym takcie,
b) co dwa takty,
c) co 4 takty.



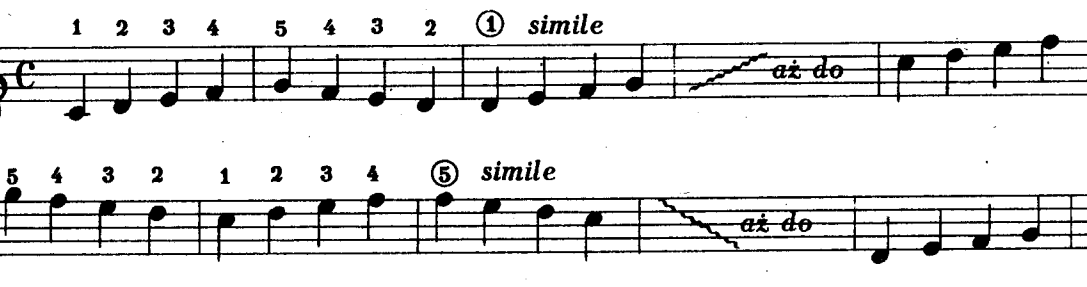
37



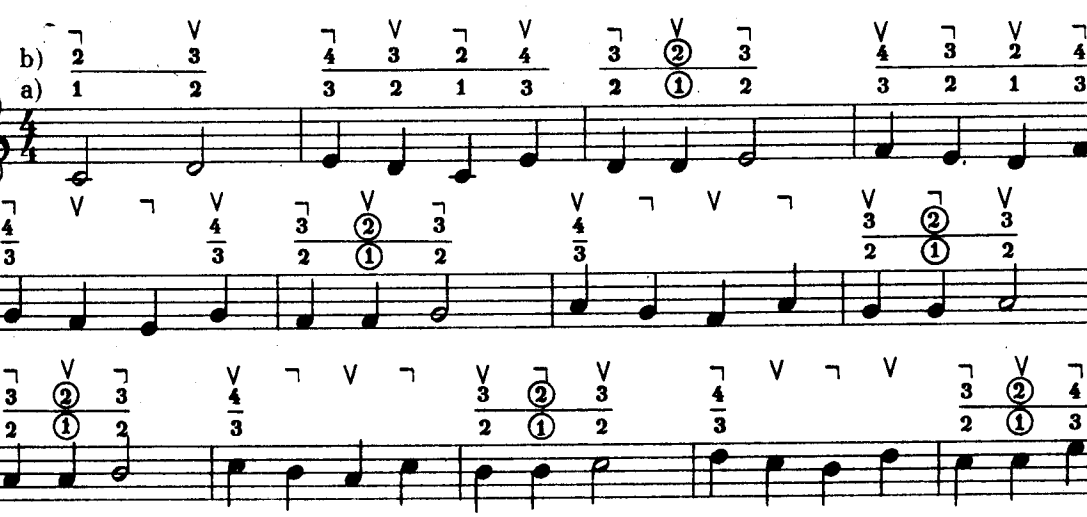
38

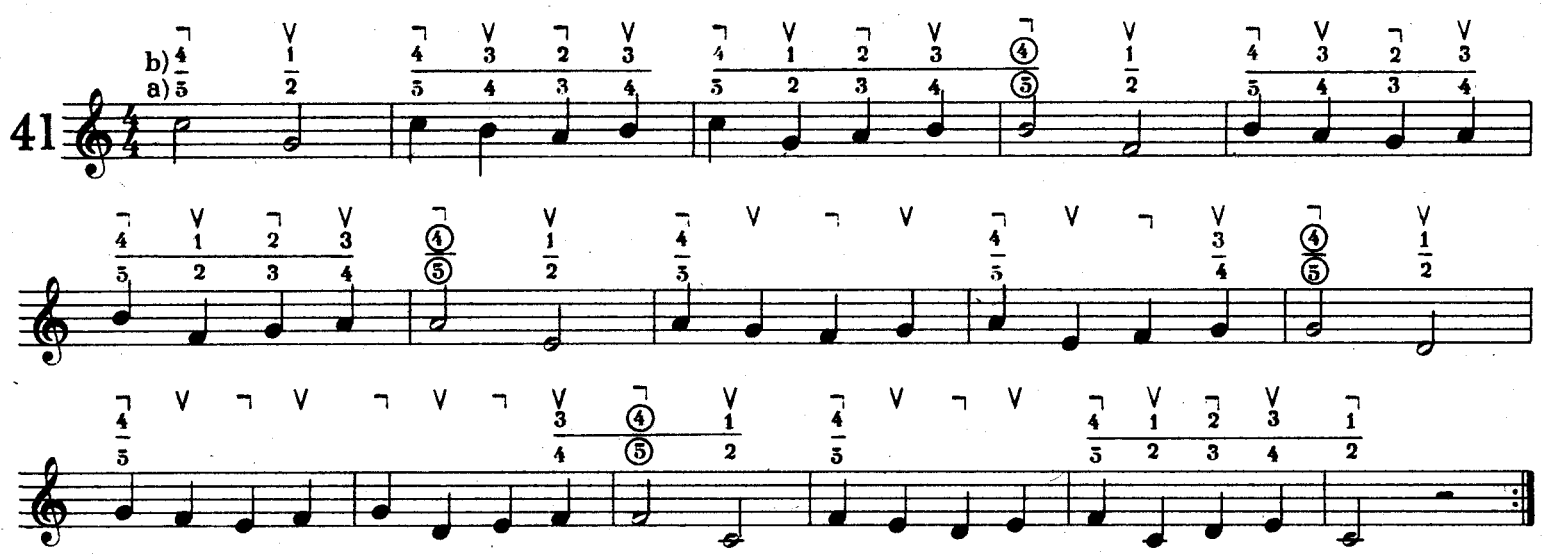


39

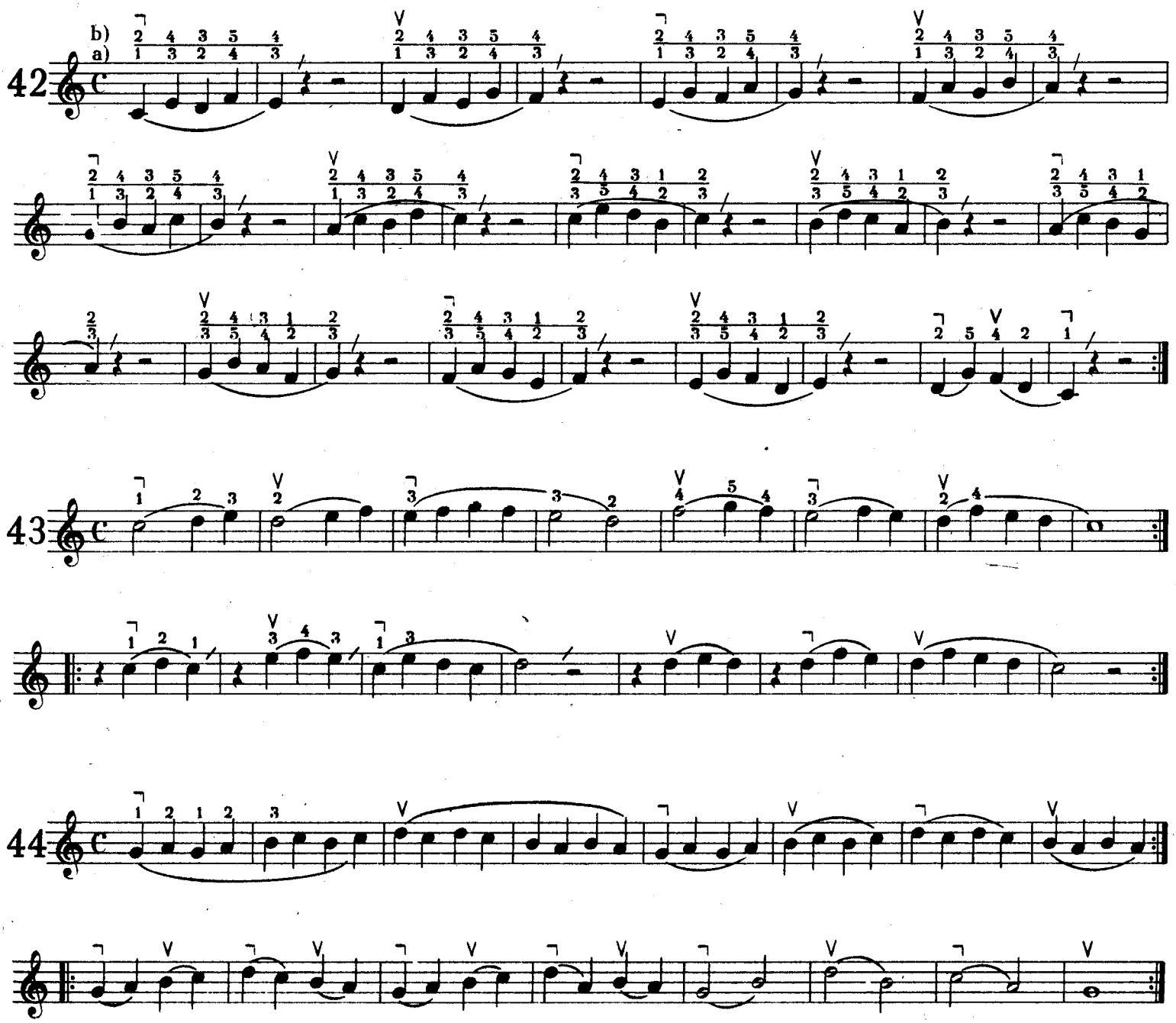


40



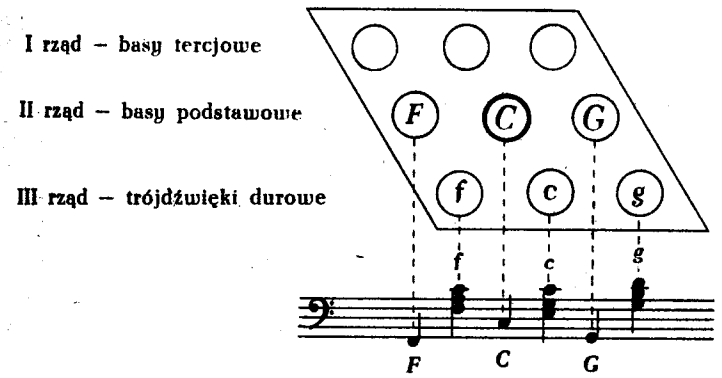


Ćwiczenie 42 rozpoczynamy przez wciśnięcie klawisza i równoczesne włączenie do akcji ruchu miecha. Ćwiczenie kończymy zatrzymując ruch miecha i zdejmując równocześnie palec z klawisza.

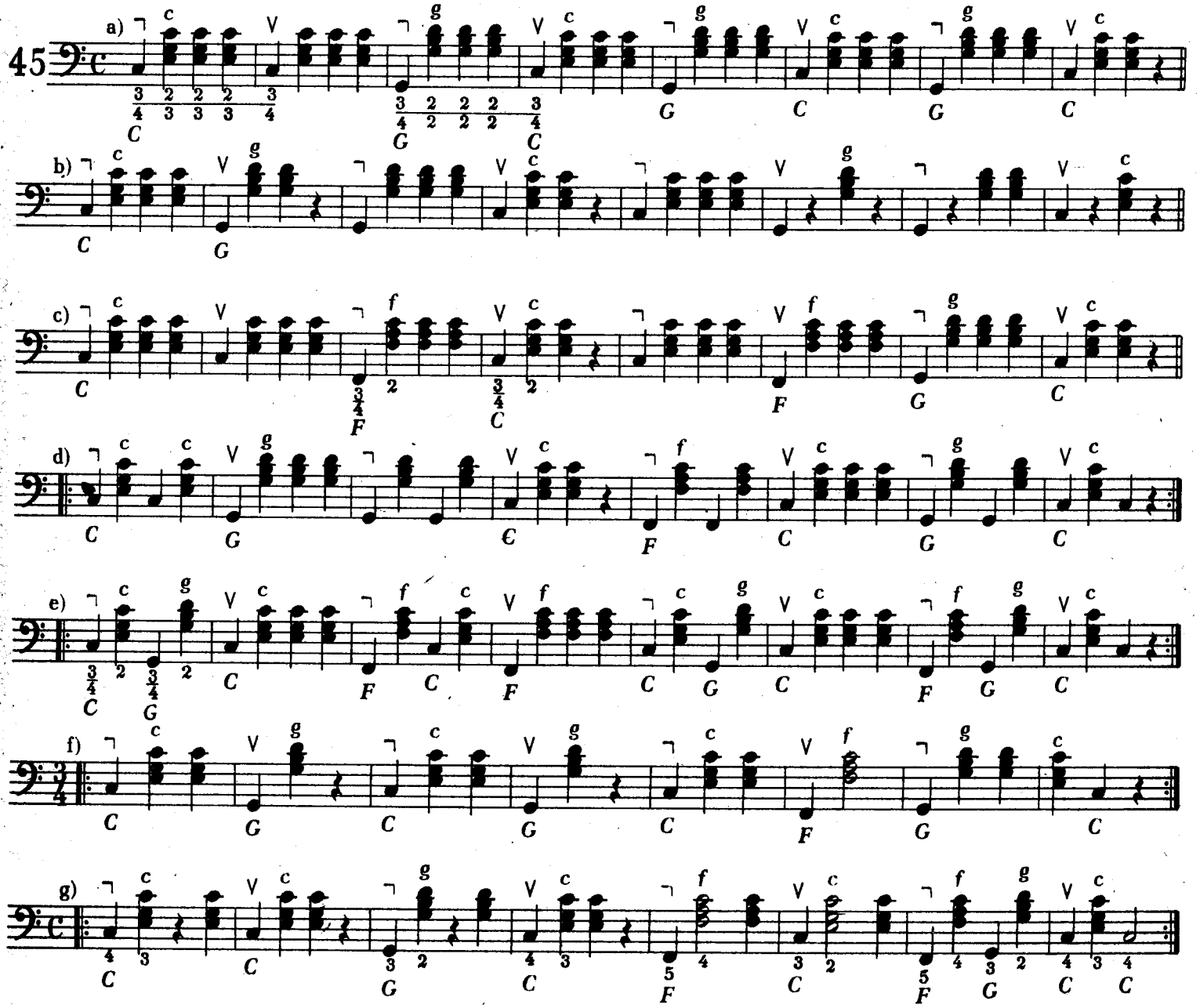


Trójdźwięki durowe (III rząd basów). Akompaniament basowy

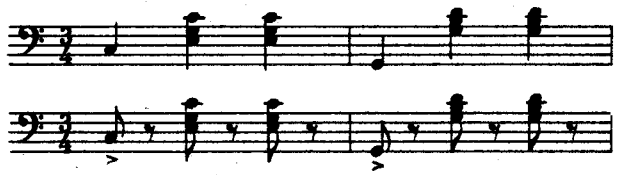
Guziki III rzędu basów, jak już wiemy, dają gotowe trójdźwięki durowe, których budowę i rolę poznamy później (s. 42). Na razie zwróćmy uwagę na sposób ich notacji, polegający na umieszczeniu trzech nut w jednym pionie, a także na ich charakterystyczne brzmienie. Zaznajomimy się najpierw z trzema głównymi trójdźwiękami w tonacji C-dur. Są to: trójdźwięk C-dur złożony z dźwięków *c-e-g*, należący do szeregu basu podstawowego C, następnie trójdźwięk G-dur (*g-h-d*) – w szeregu basu podstawowego G, oraz trójdźwięk F-dur (*f-a-c*) – w szeregu basu podstawowego F.



Palec 3. (lub 4.) ustawiamy na guziku C w rzędzie basów podstawowych, palec zaś 2. (lub 3.) – na guziku trójdźwięku C-dur. Po przesunięciu układu palców o jeden szereg wyżej otrzymamy bas podstawowy G i trójdźwięk G-dur, gdy zaś przesuniemy o jeden szereg niżej – uzyskamy bas podstawowy F i trójdźwięk F-dur.



Przy wykonywaniu akompaniamentu akordowego na basach zwykle nieco skracamy podane wartości rytmiczne, nie łącząc ich ze sobą ściśle legato:

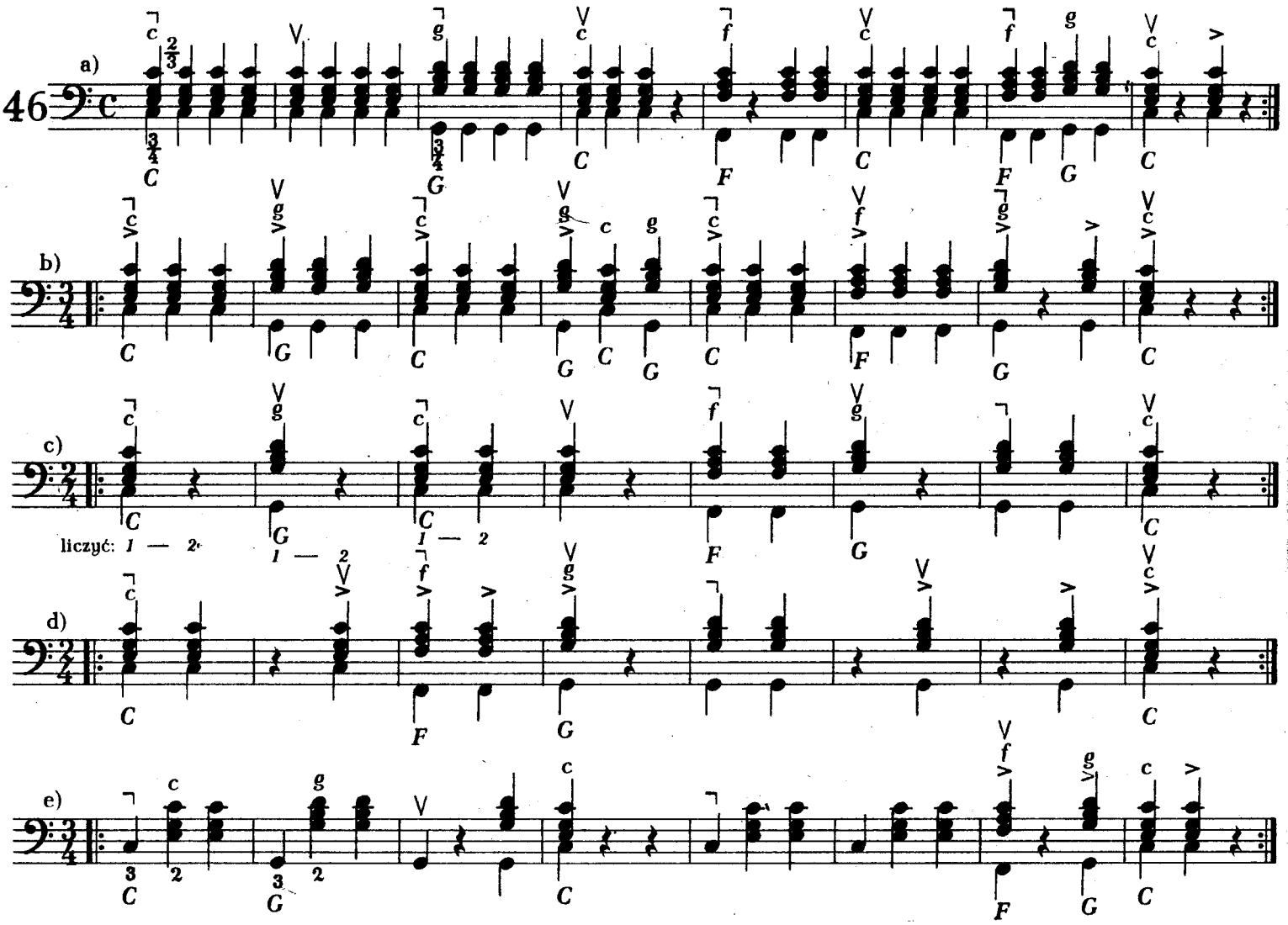


Nie należy jednak zbyt ostro odrywać dźwięków od siebie; zamierzone staccato oznacza się, jak wiemy, kropkami nad lub pod nutami.

Celem uzyskania przejrzystości zapisu nutowego dla lewej ręki – laski nut akordów wykonywanych równocześnie z basami pojedynczymi skierowujemy do góry, natomiast nuty basów pojedynczych mają laski skierowane w dół.

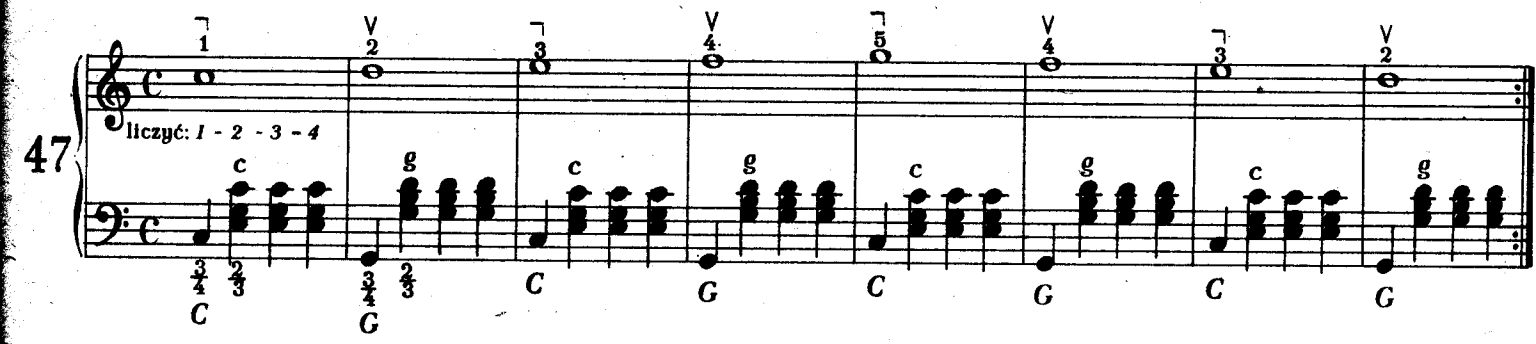
Znak > umieszczony nad nutą lub akordem oznacza akcent, tzn. mocniejsze i głośniejsze wykonanie danego dźwięku lub akordu. Akcent uzyskujemy przez energiczniejszy, krótki ruch miecha.

W poniższym ćwiczeniu naciskamy jednocześnie dwa guziki: bas podstawowy i trójdźwięk 3. i 4. palcem.

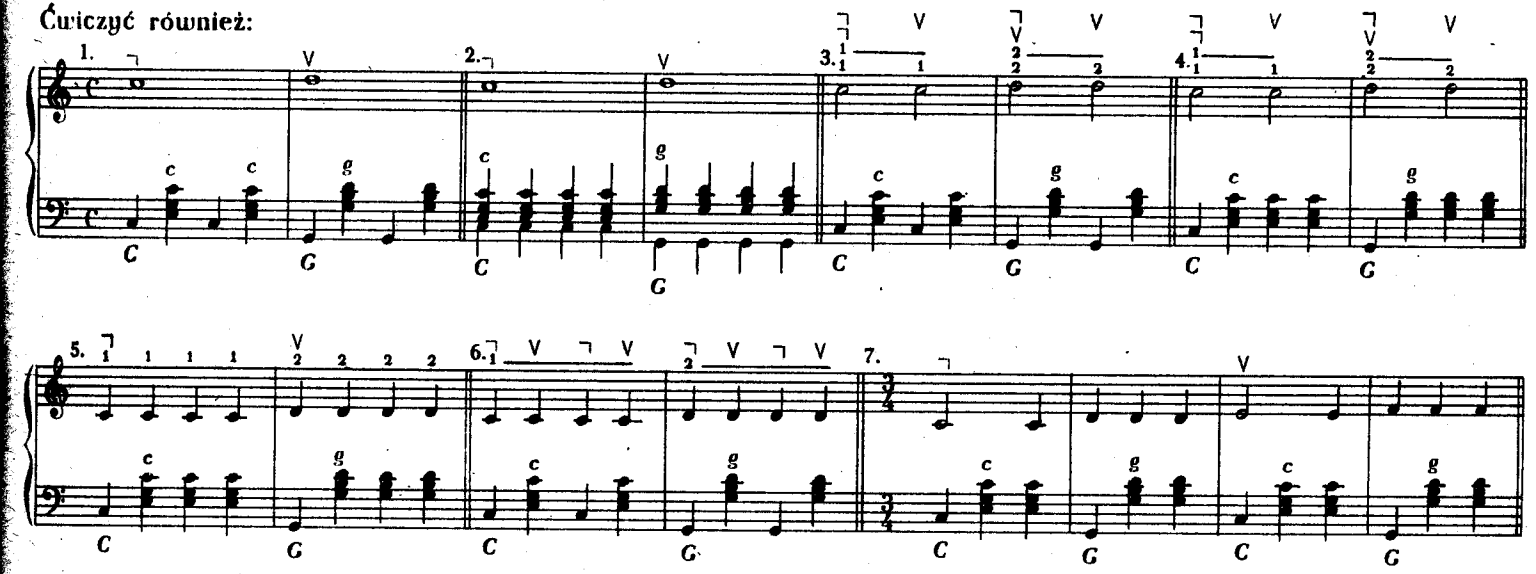


Ćwiczenia na obie ręce z zastosowaniem akompaniamentu basowego
Stosowanie oznaczeń tempa i dynamiki*

Równoczesna gra obu rękami sprawia początkującym wiele trudności. Dlatego pożądane jest ćwiczenie na pamięć poniższych wzorów, co nie jest trudne: prawa ręka wykonuje tzw. pięciopalcówkę w górę, a następnie w dół, lewa zaś – bas pojedynczy C i trójdźwięk C-dur na zmianę w każdym takcie z basem G i trójdźwiękiem G-dur. Miech należy prowadzić spokojnie, niezależnie od układu rytmicznego w akompaniamencie. Błędem jest akcentowanie każdej jednostki rytmicznej; jedynie pierwszy dźwięk w każdym takcie powinien być lekko zaakcentowany.

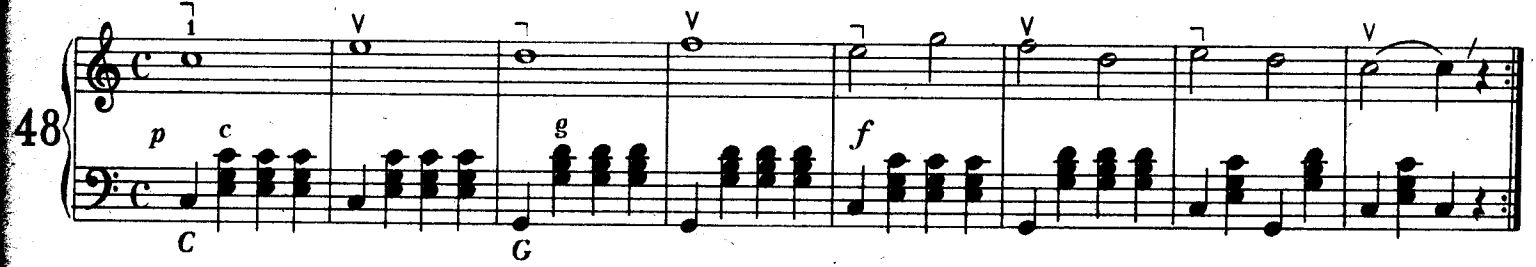


Ćwiczyć również:

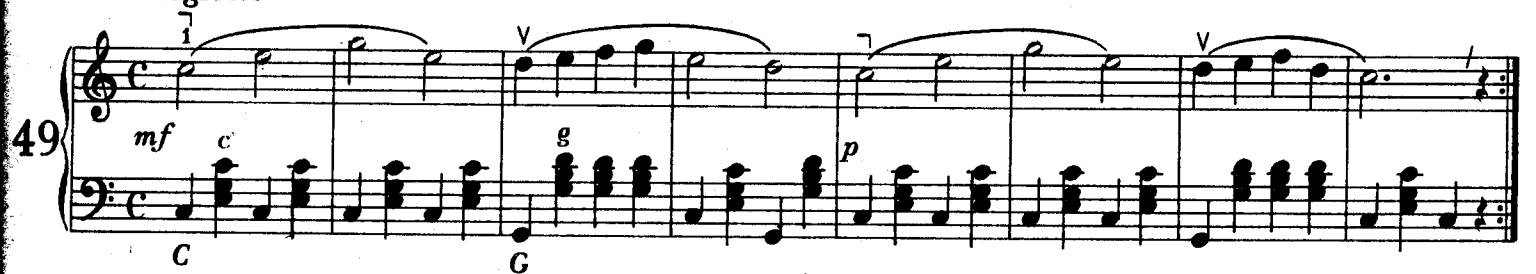


W poniższych ćwiczeniach należy przestrzegać podanych oznaczeń tempa i dynamiki.

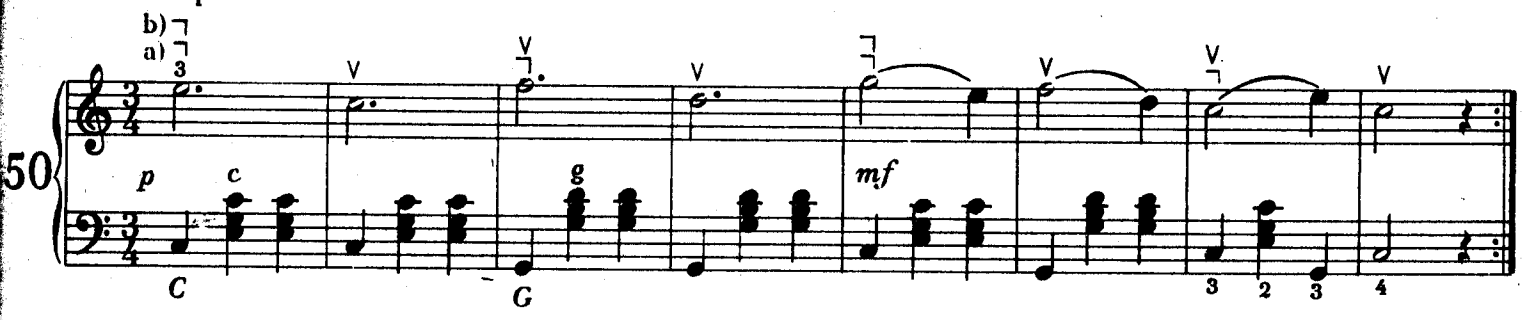
Moderato

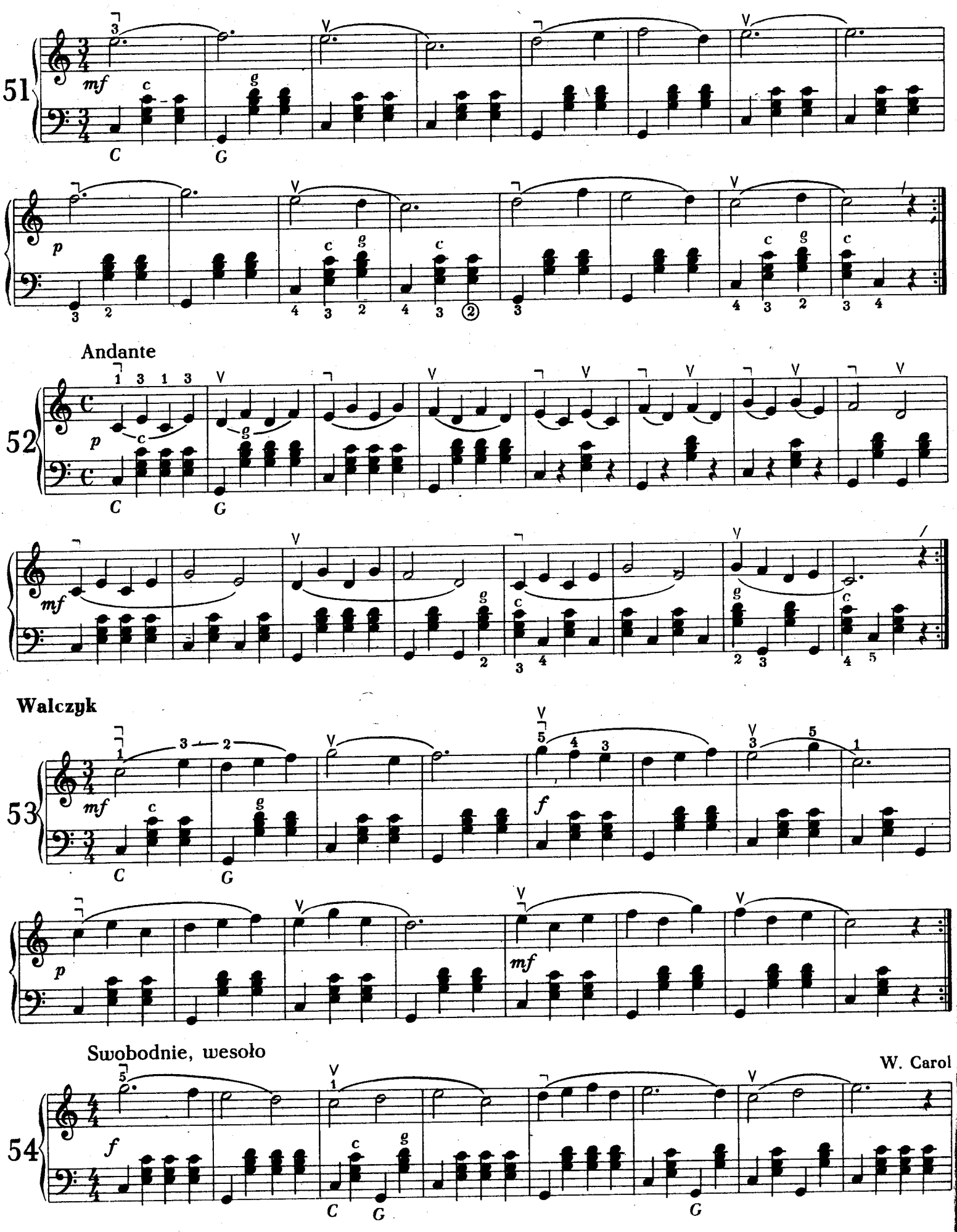


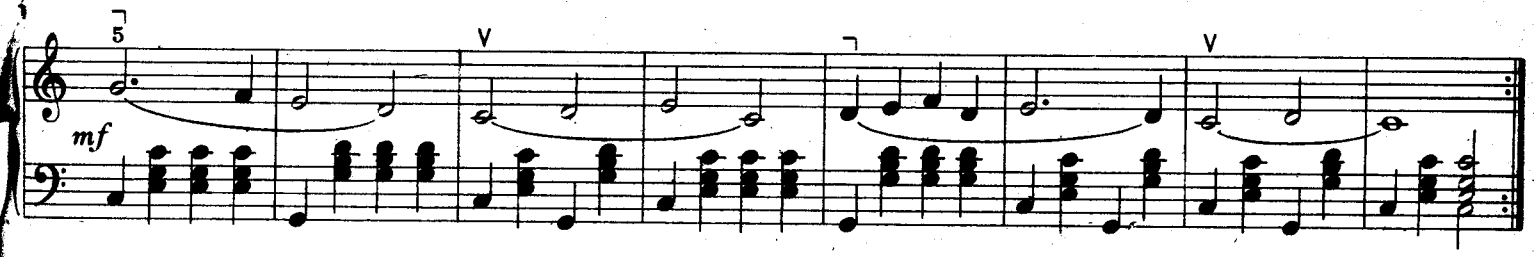
Allegretto



Tempo walca

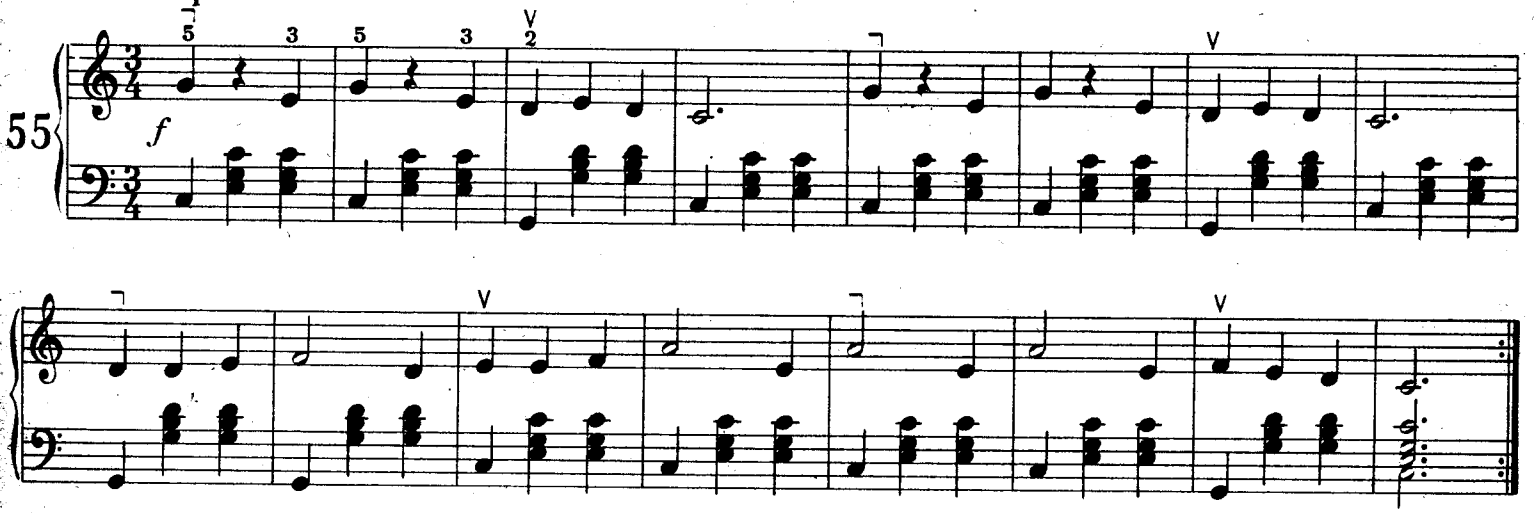



51
mf
C
G
p
Andante
52
p
C
G
mf
Walczyk
53
mf
C
G
p
f
mf
Swobodnie, wesoło
W. Carol
54
f
C
G
G

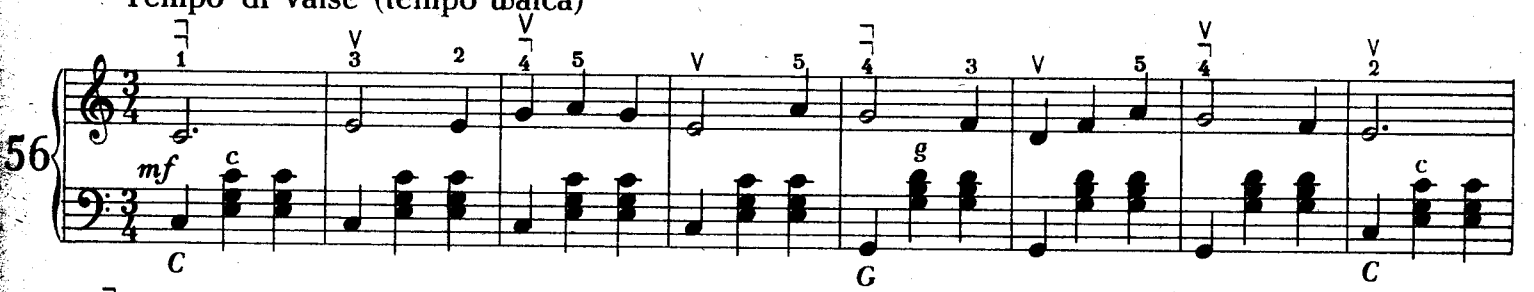


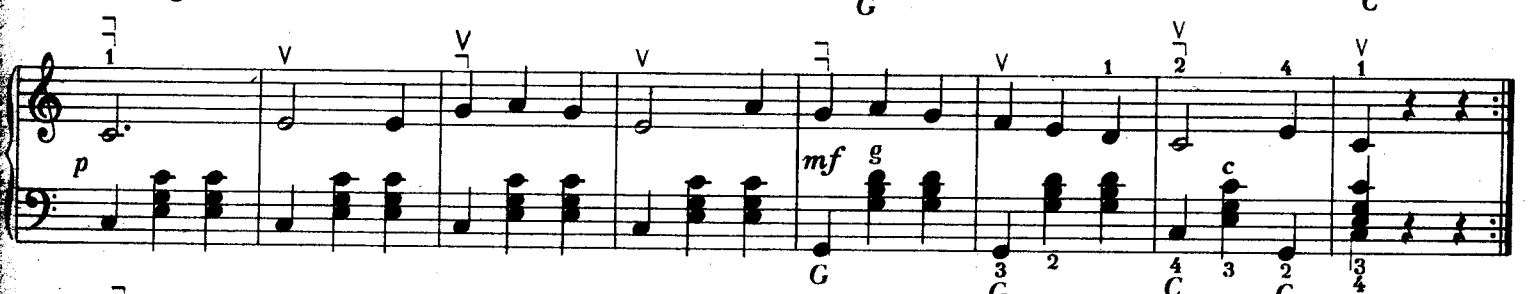
Kukułka

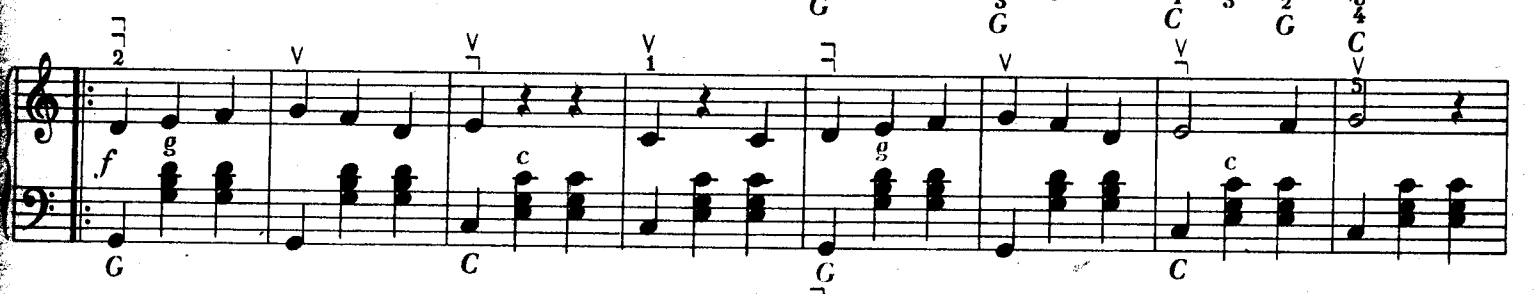
Tempo walca

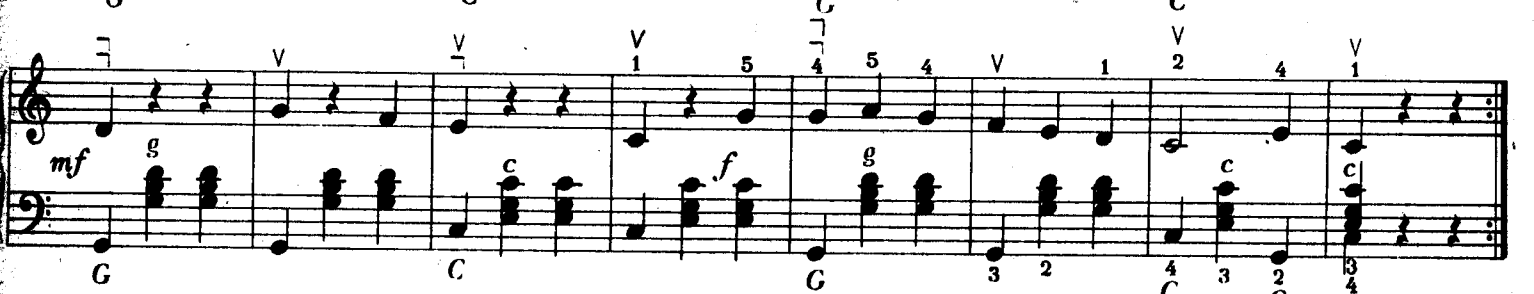


Tempo di valse (tempo walca)





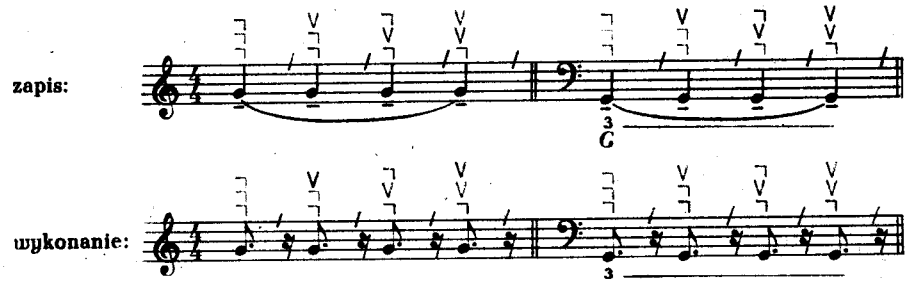




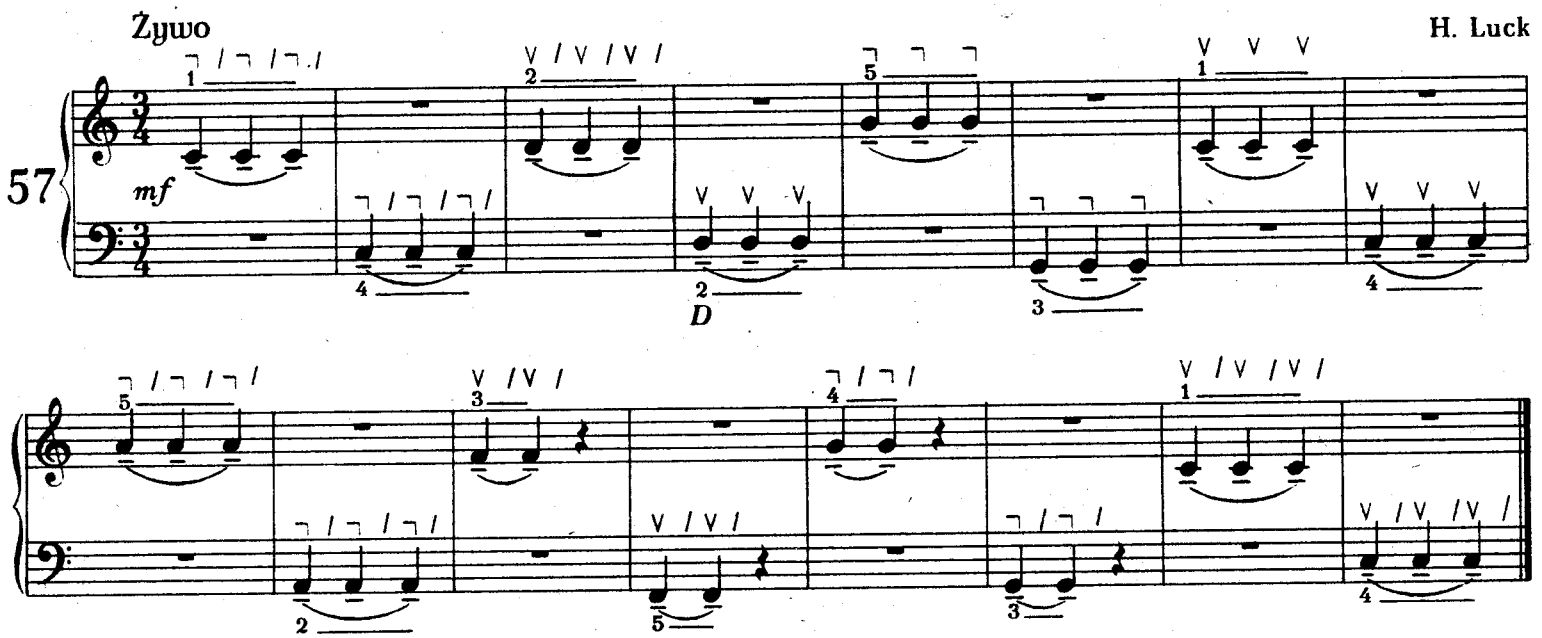
W ćwiczeniu 56 należy zwrócić uwagę na przekładanie palca 2. nad 1. w taktach 14-15 i 30-31.

Portato. Oznaczenia powtórzeń

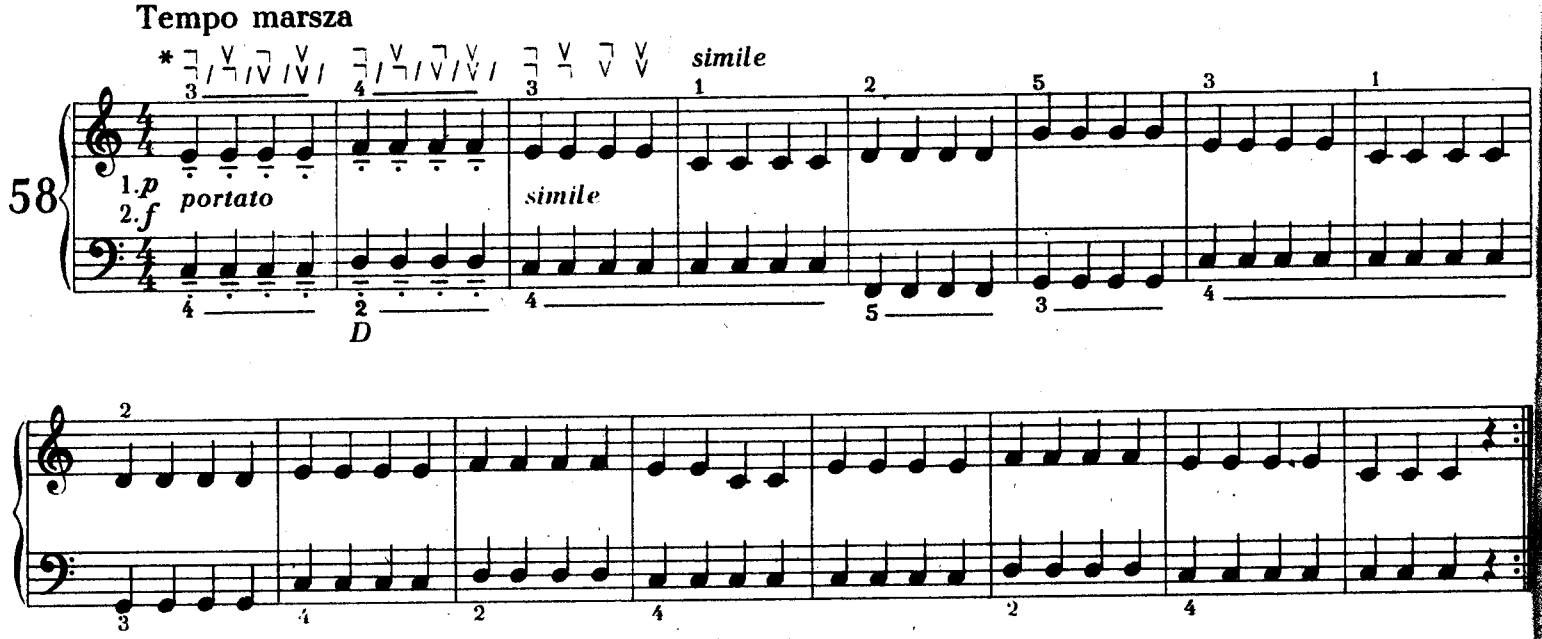
Portato polega na wyraźnym oddzielaniu od siebie kolejno wykonywanych dźwięków. Jest to rodzaj artykulacji pośredniej między staccato a legato. Portato miechowe – w wypadku powtarzających się dźwięków tej samej wysokości – uzyskujemy przez nagłe zatrzymanie ruchu miecha pod koniec trwania każdego dźwięku, przy czym nie unosimy palca z naciśniętego klawisza lub guzika. Stosować tu możemy miechowanie jednokierunkowe lub zmienne.



Papuga

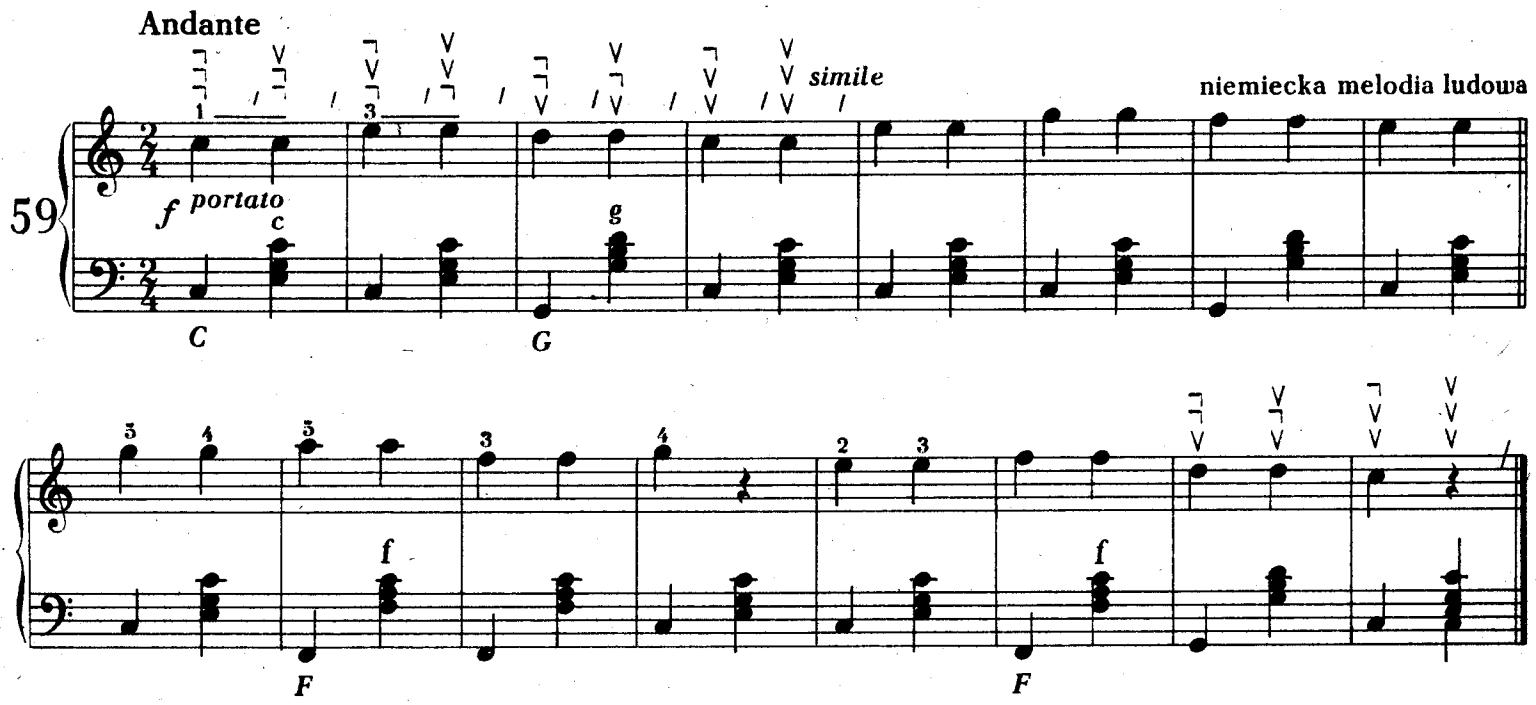


Zabawa



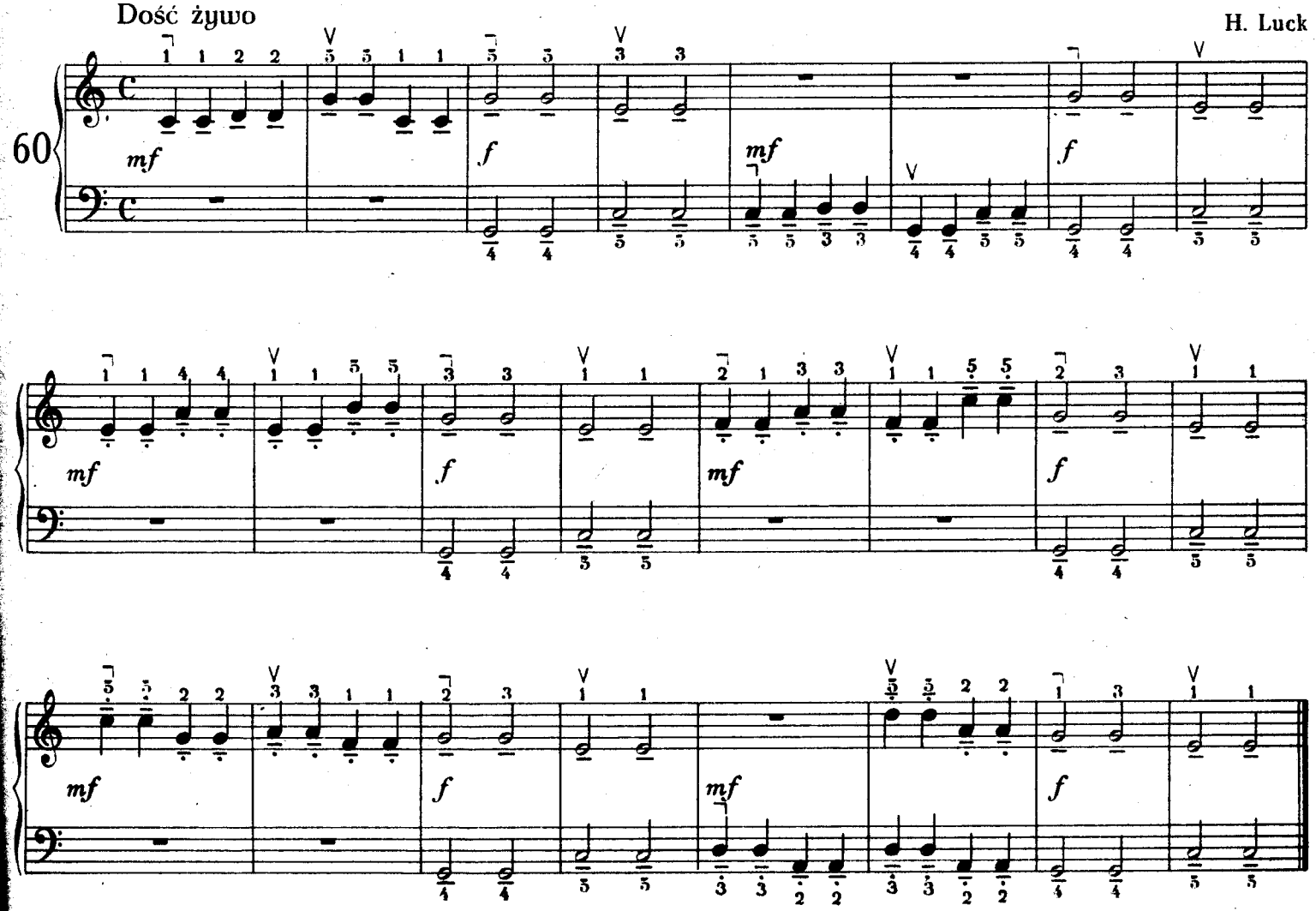
* Ćwiczenia, w których podane są różne miechowania, należy wykonywać kolejno według zaznaczonych sposobów.

Talar, talar



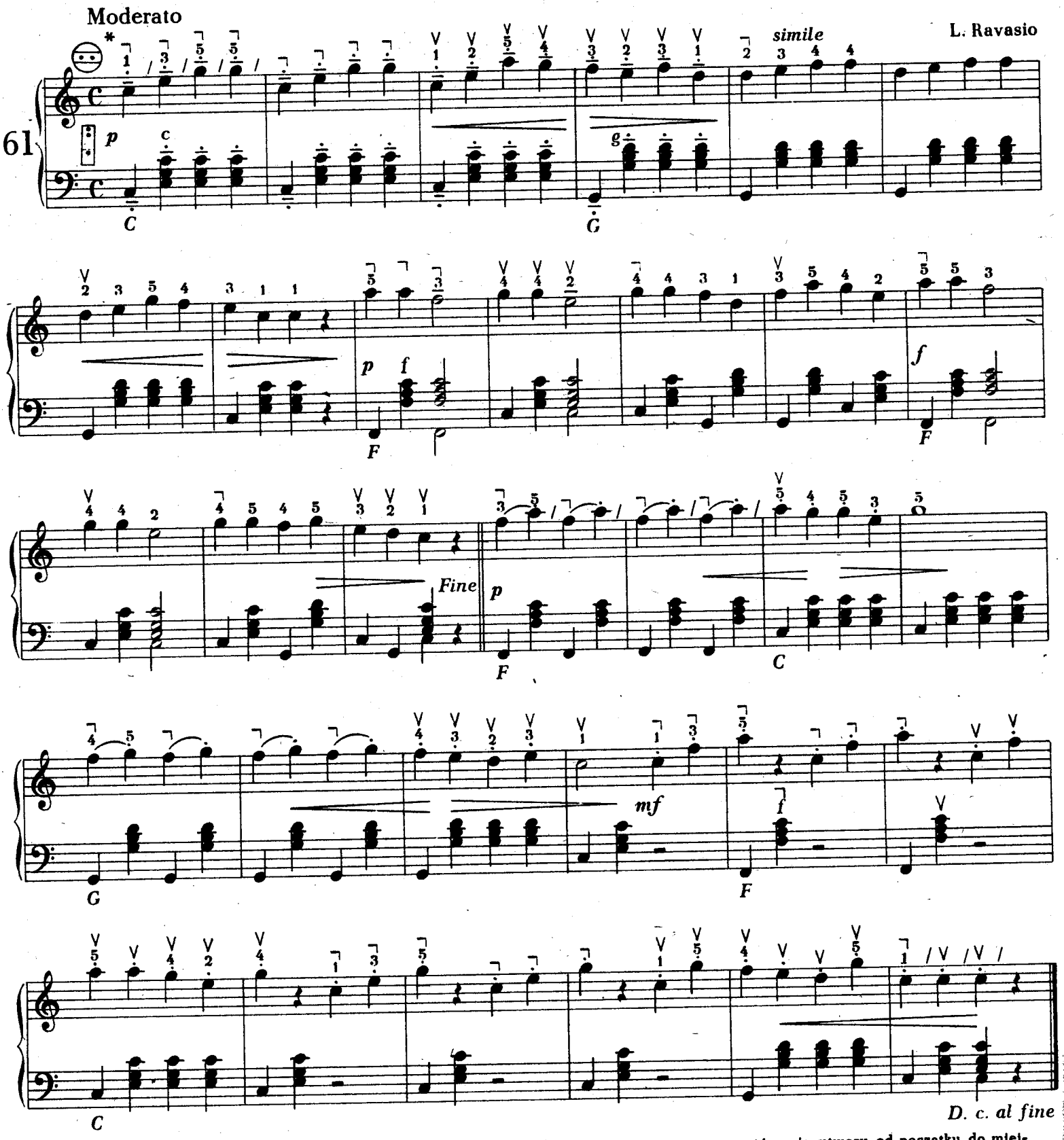
Portato palcowe polega na wyraźnym oddzielaniu kolejnych dźwięków od siebie za pomocą palców przy nieprzerwanym ruchu miecha (ćwicz. 60).

Plotkarka



Portato miechowo-palcowe polega na równoczesnym współdziałaniu miecha i palców celem wyrazistego oddzielania od siebie kolejno wykonywanych dźwięków (ćwicz. 61).

Osiołek na spacerze



* Objaśnienia symboli regestrowych znajdują się na s. 6 .

Do włoskich określeń słownych oznaczających skrótu zapisu należą:

d. c. (*da capo* – od początku) – określenie to, umieszczone przy końcu utworu lub jego części, zaleca wykonawcy powtórzenie utworu od początku, zastępuje więc znak repetycji;

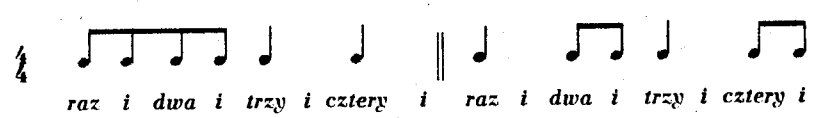
d. c. al fine – oznacza powtórzenie utworu od początku do miejsca, w którym znajduje się wyraz *fine* (koniec);

d. c. al segno – oznacza powtórzenie utworu od początku do miejsca, w którym znajduje się umowny znak 𝄋 lub ⊕;

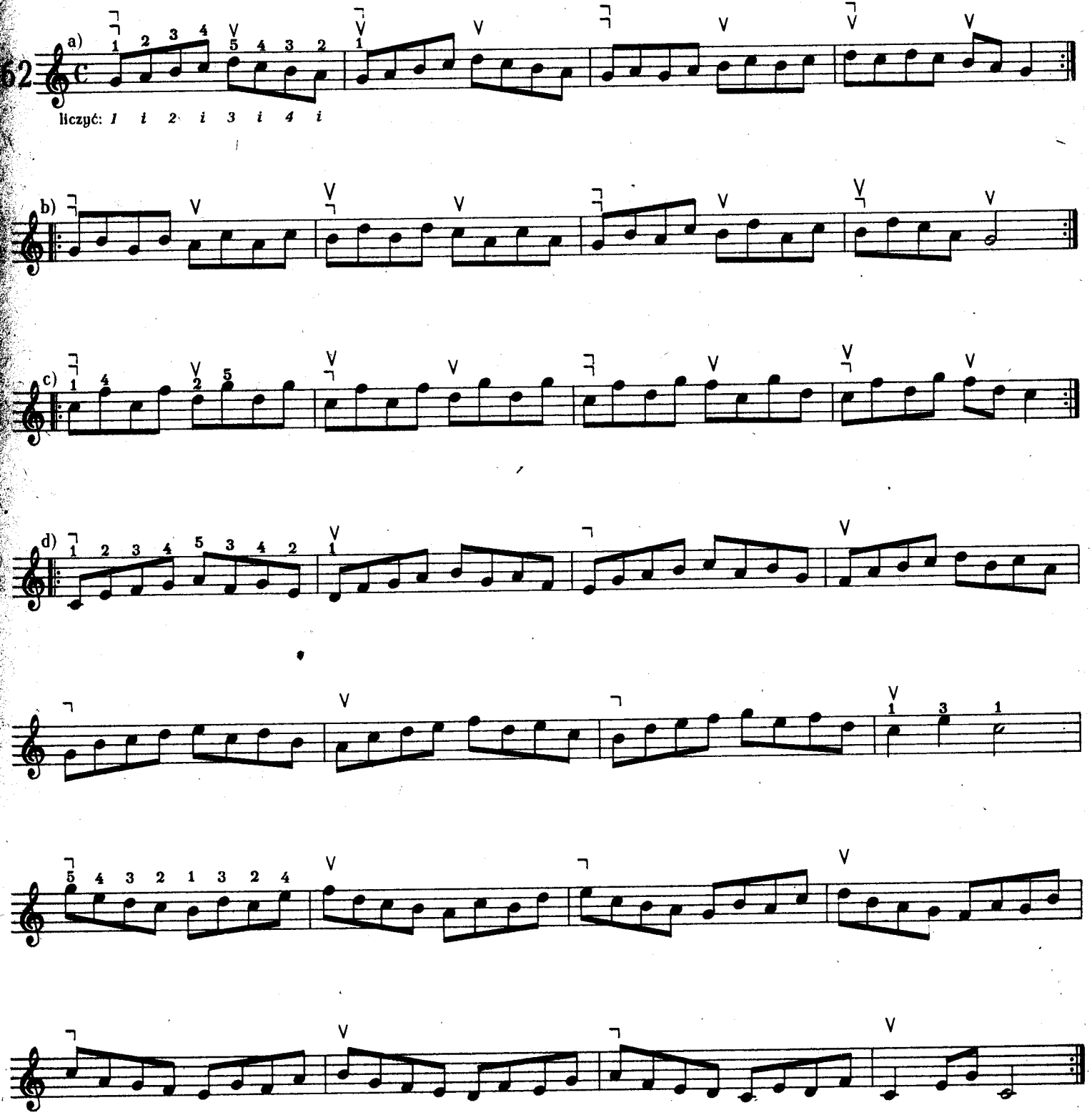
dal segno al fine – oznacza powtórzenie utworu od znaku 𝄋 lub ⊕ do miejsca, w którym znajduje się wyraz *fine*.

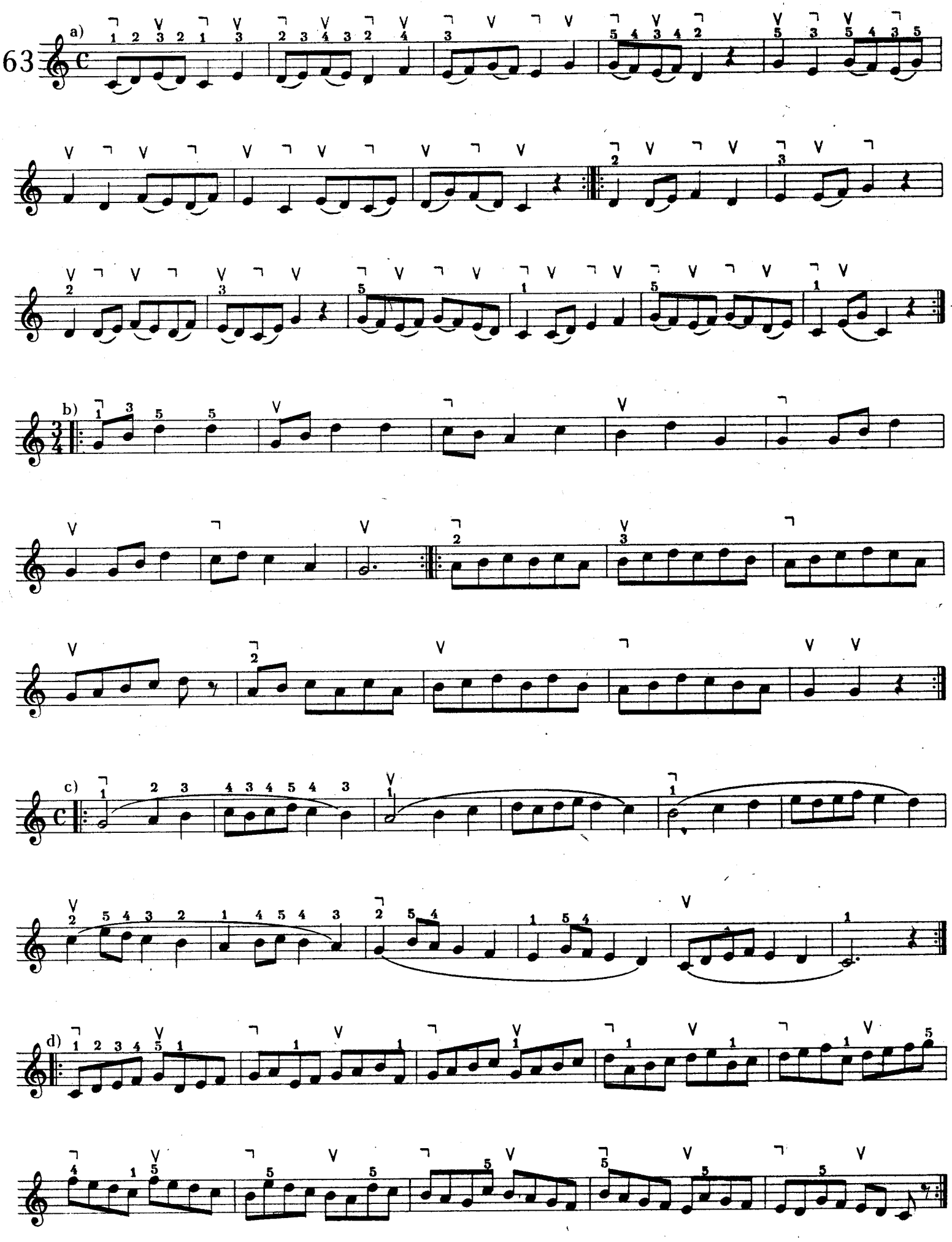
Ćwiczenia prawej ręki w ósemkach

Ósemki powstają przez podział ćwierćnut na dwukrotnie mniejsze wartości rytmiczne (zob. tabela wartości rytmicznych, s. 7). W taktach, w których jednostką miarową jest ćwierćnuta (np. $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$), każdą parzystą ósemkę liczymy na „i", np.:



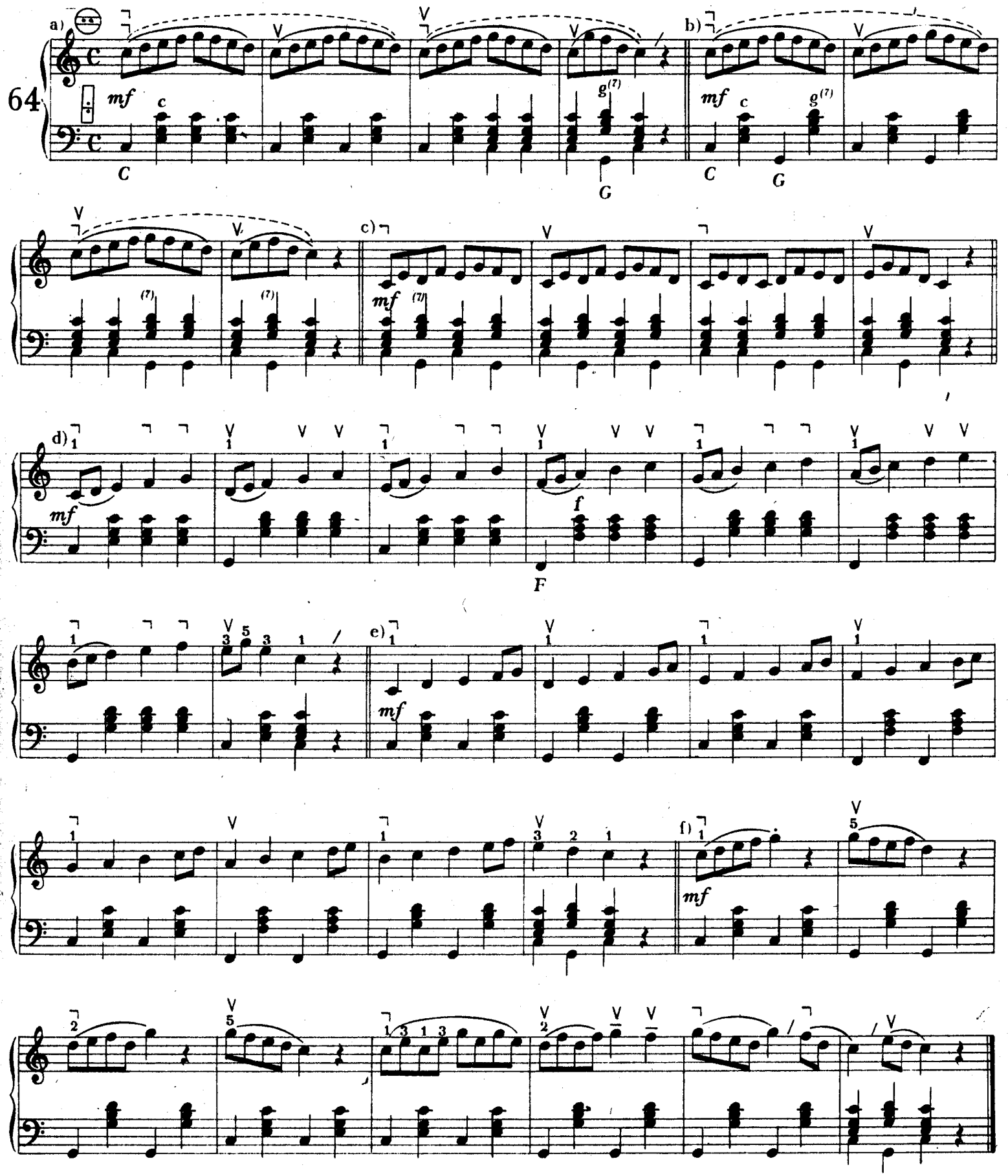
Podczas wykonywania ruchu ósemkowego należy zwracać uwagę, by zmiana kierunku miecha następowała równocześnie z przejściem palca na następny klawisz (nie wcześniej!).




63
a)
b)
c)
d)

Ćwiczenia w ósemkach na obie ręce

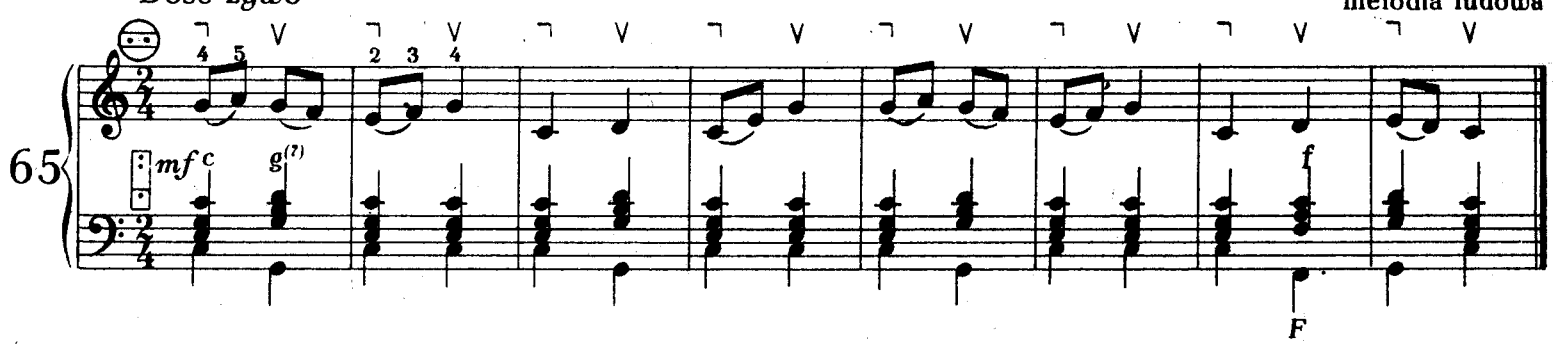
Uwaga dla nauczyciela: Z uczniami zdolnymi można rozpocząć naukę gry akordu dominantowego septymowego (szczegółowe omówienie na s. 42), anonsowanego w ćwiczeniu 64 i następnych cyfrą 7 w nawiasie obok symbolu literowego określającego trójdźwięk durowy, np. g^{7}.



U komarów wesele

Dość żywo

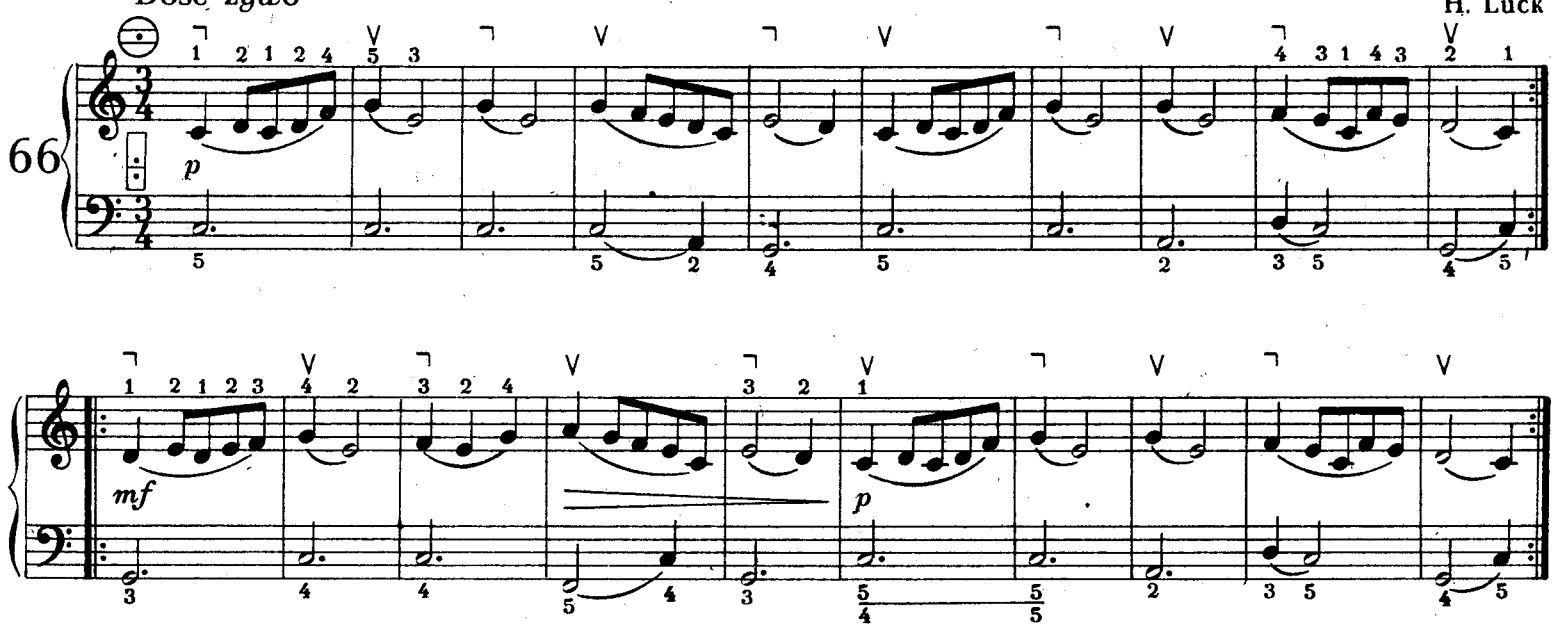
melodia ludowa



Huśtawka

Dość żywo

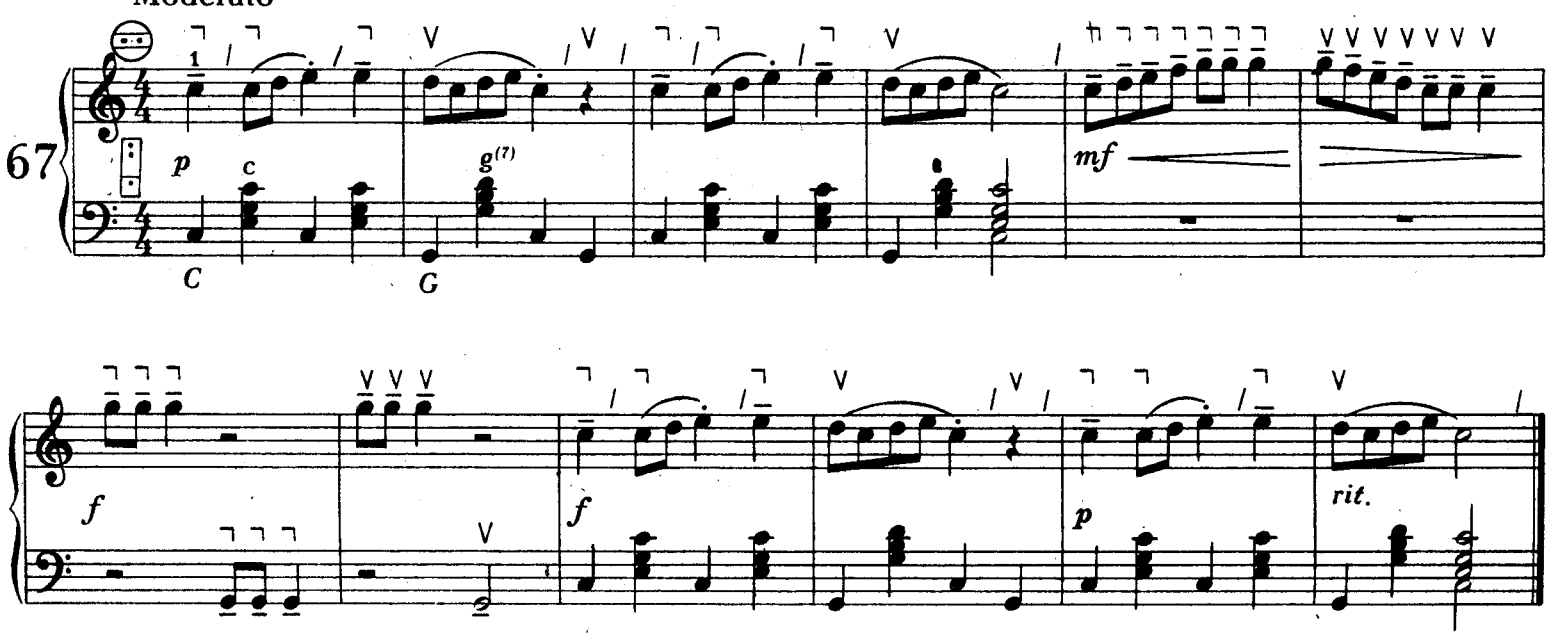
H. Luck

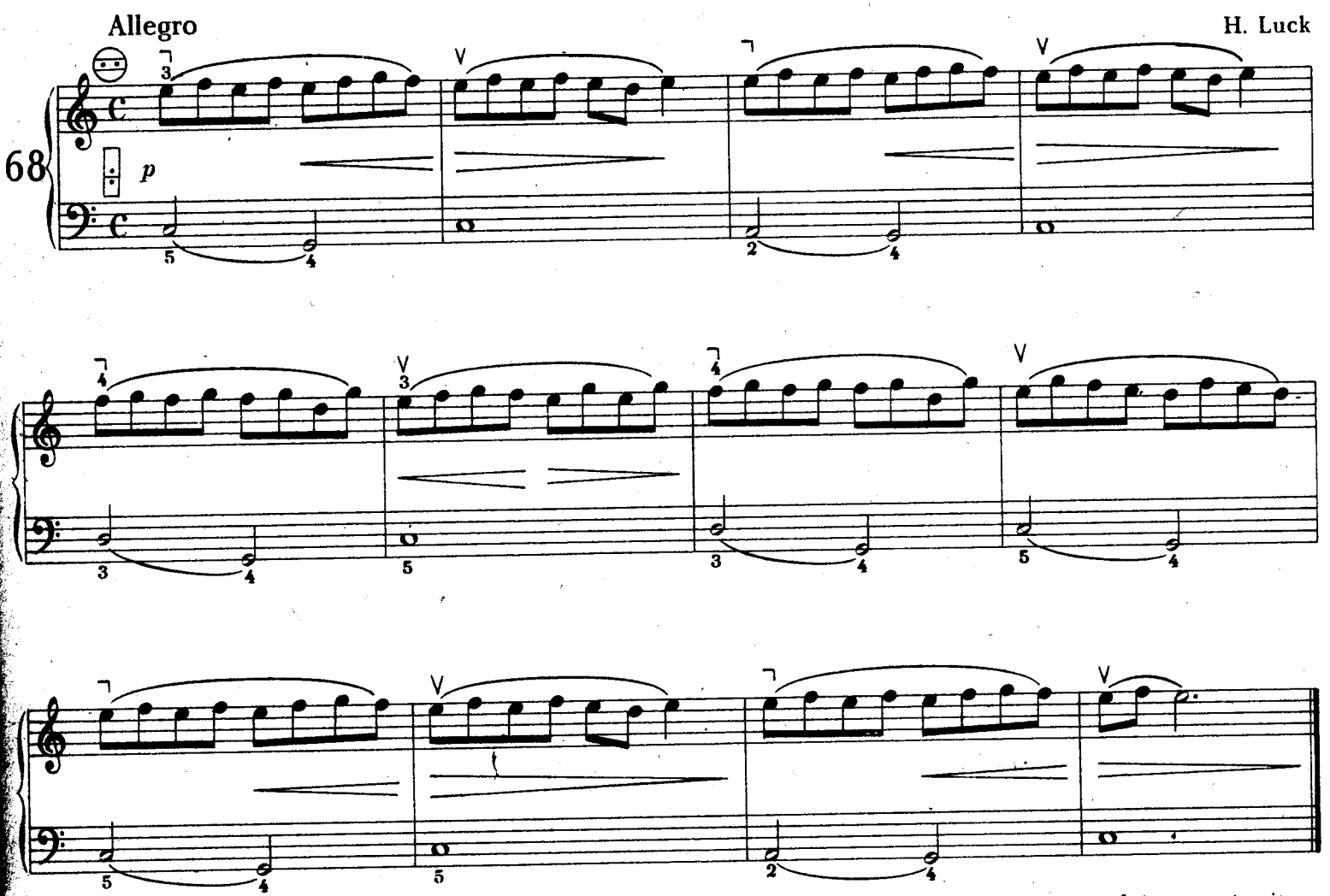


W ćwiczeniu 66 i następnych należy zwrócić uwagę na symbole oznaczające zmiany dynamiki i tempa (zob. s. *10*).

Kanadyjska piosenka ludowa

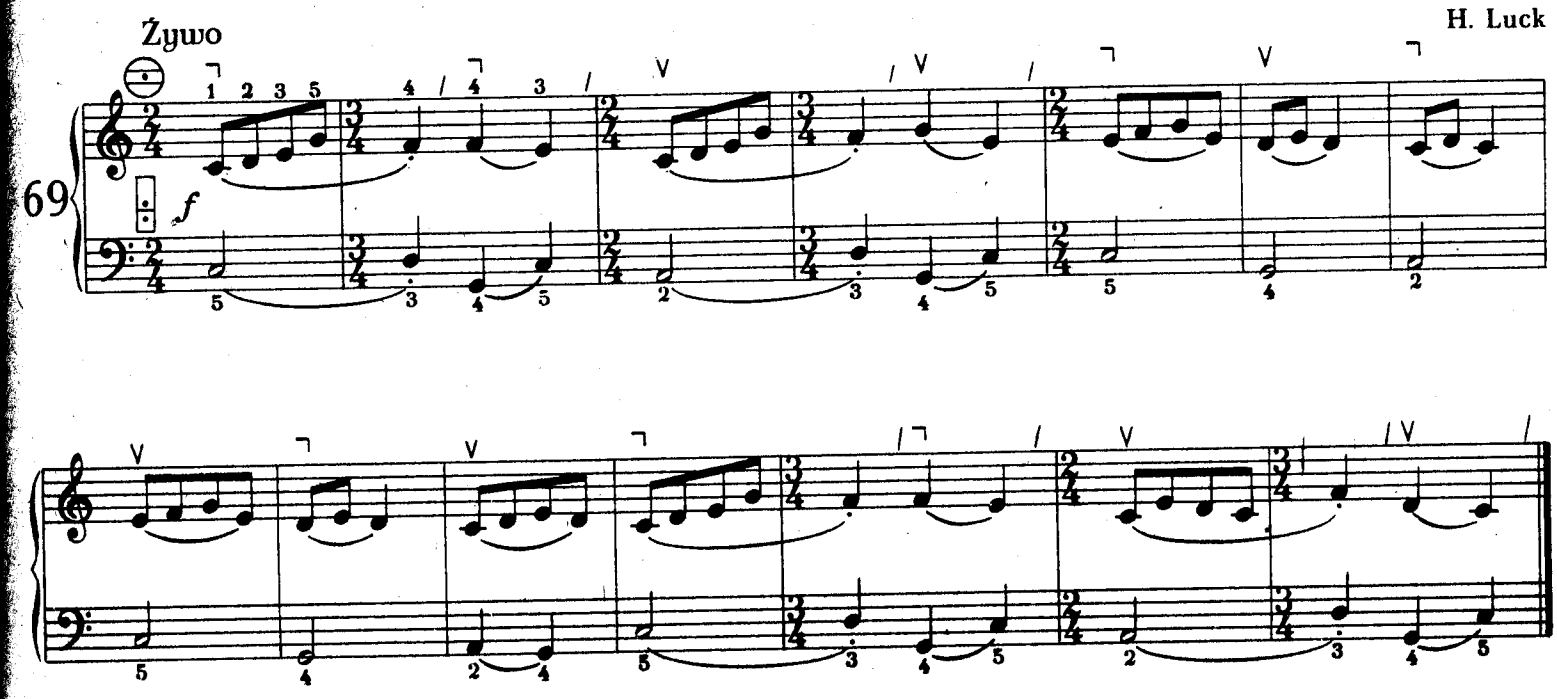
Moderato





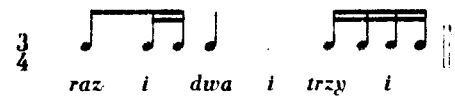
Gdy w przebiegu muzycznym utworu występuje zmiana metrum, zaznaczamy to wypisując w każdym takcie, w którym występuje zmiana, nowe, obowiązujące oznaczenie metryczne.

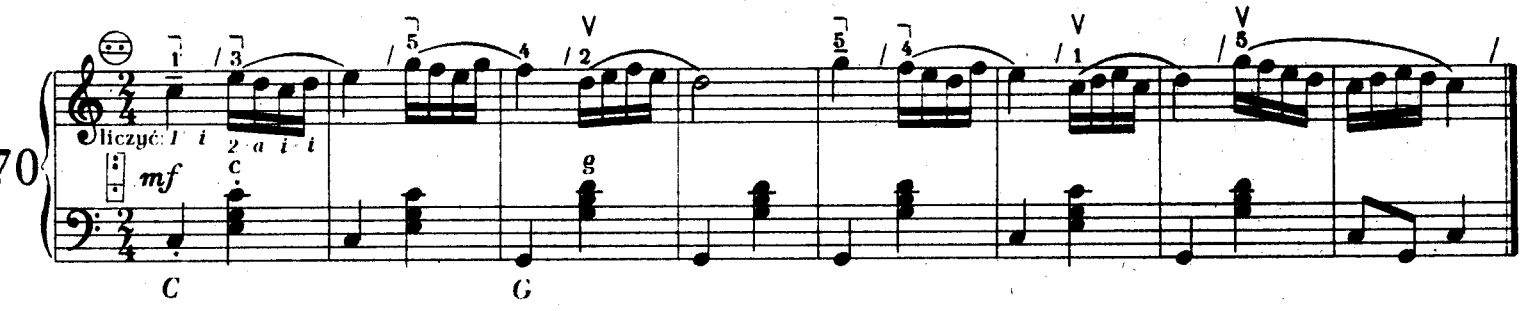
Trochę radości

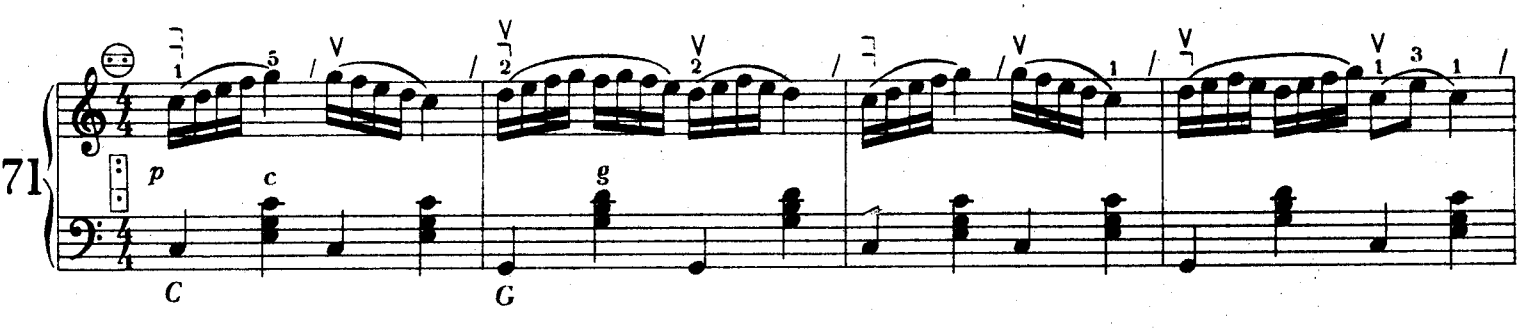


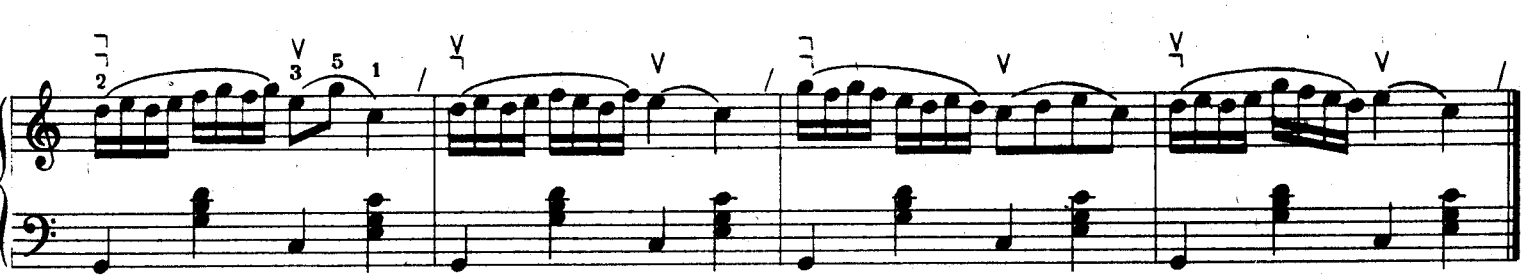
Szesnastki

Szesnastki — są to wartości rytmiczne dwukrotnie mniejsze od ósemek. Ze względu na ich krótki czas trwania, w przebiegu rytmicznym zawierającym szesnastki liczymy tylko ósemki, przy czym na każdą z nich wypadają dwie szesnastki, np.:

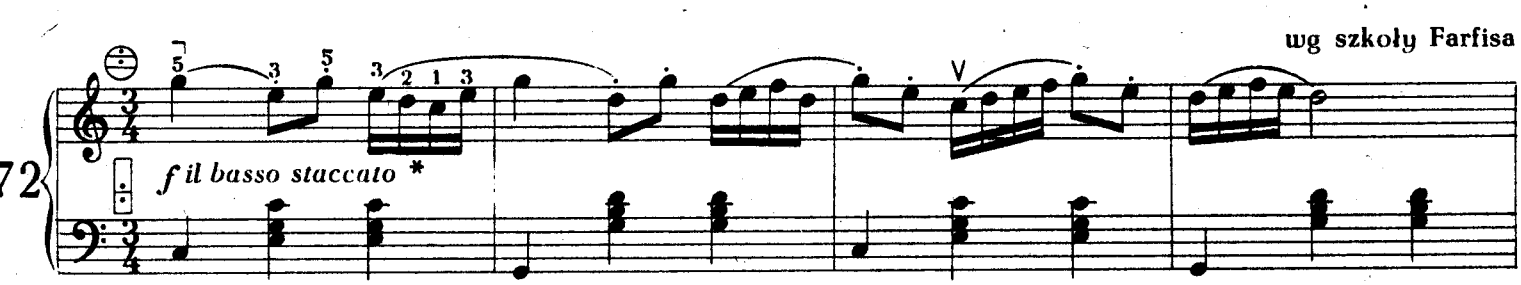


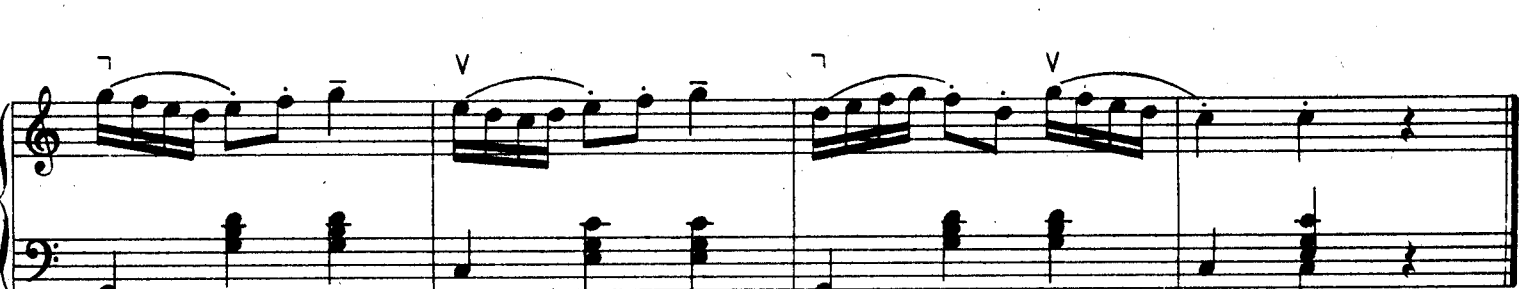






wg szkoły Farfisa





* *il basso staccato* (wł.) — basy wykonywać *staccato*.

Ćwiczenia prawej ręki na podkładanie 1. palca

Ćwiczenie 73 należy wykonywać kolejno, z zastosowaniem różnego palcowania podanego nad nutami, a także w różnych oktawach, ze względu na to, że w wyższych oktawach podkładanie 1. palca jest znacznie trudniejsze. Nie podano tu już sposobów miechowania. Pamiętać jednak należy, że kierunek ruchu miecha należy zmieniać w połowie każdego taktu lub po każdym takcie, czyli należy stosować technikę tzw. krótkiego miecha. Można też wykonywać każdą ósemkę techniką zmiennego lub jednokierunkowego portata miechowego.

73

a)

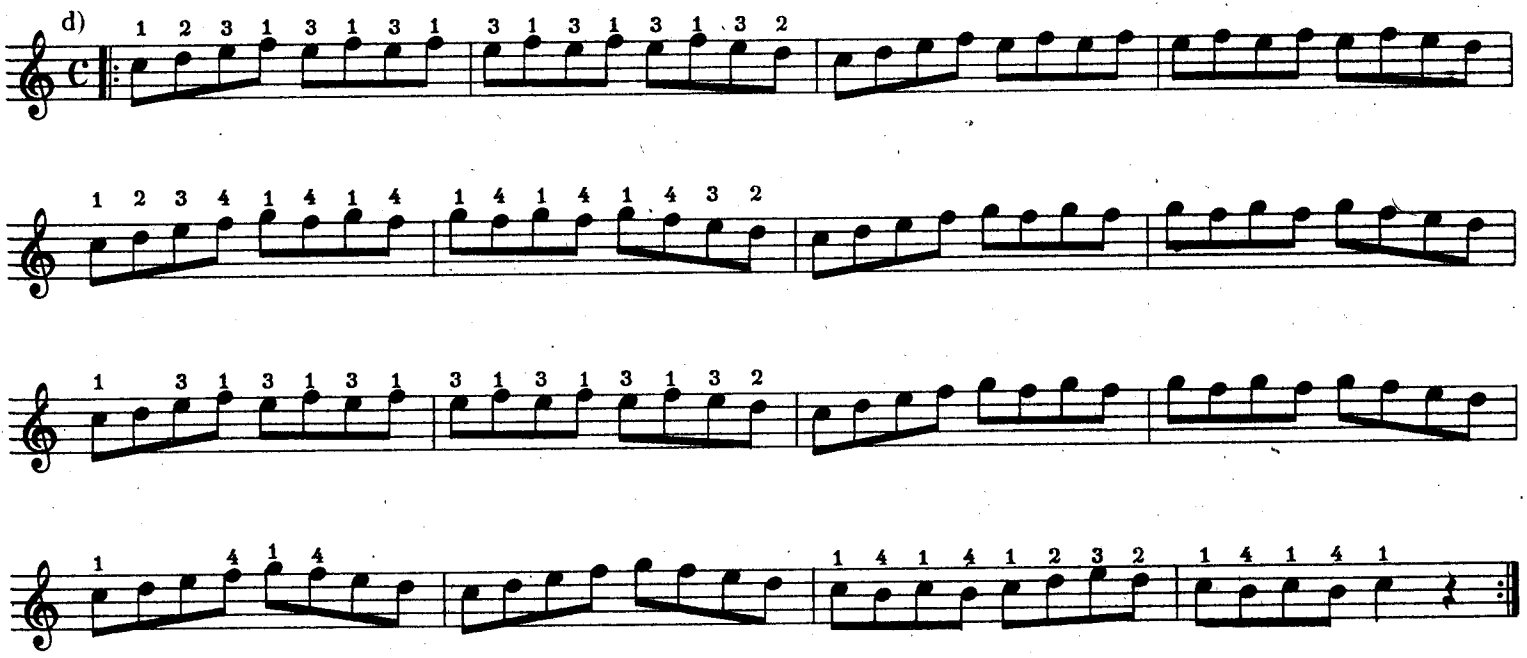
itd.

b)

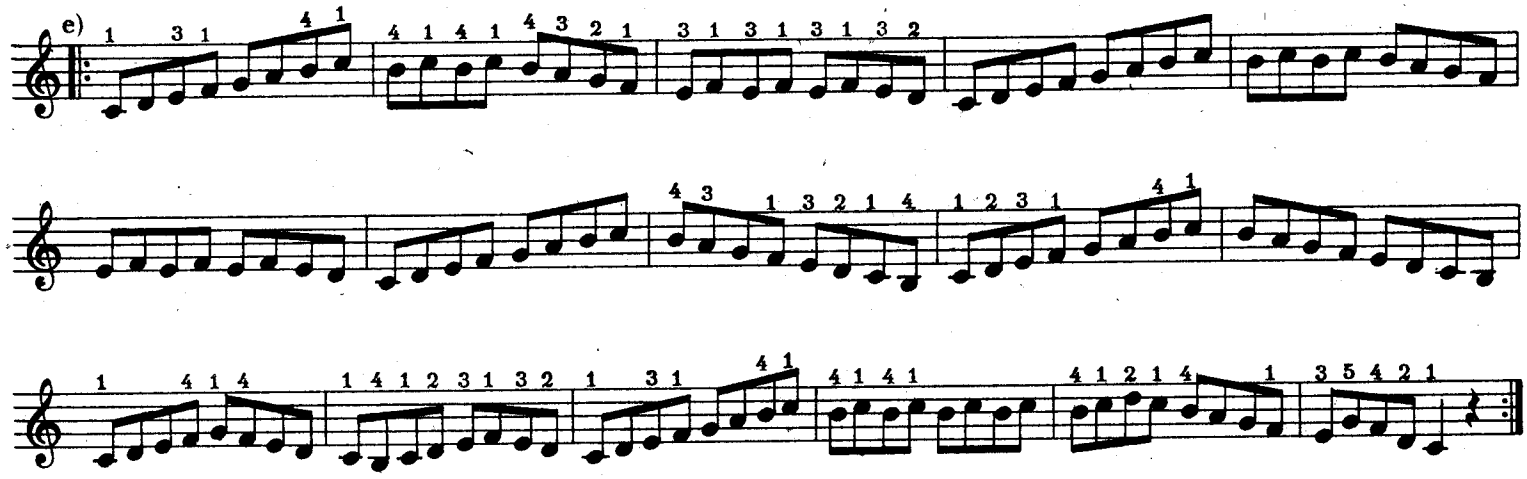
itd.

c)

d)

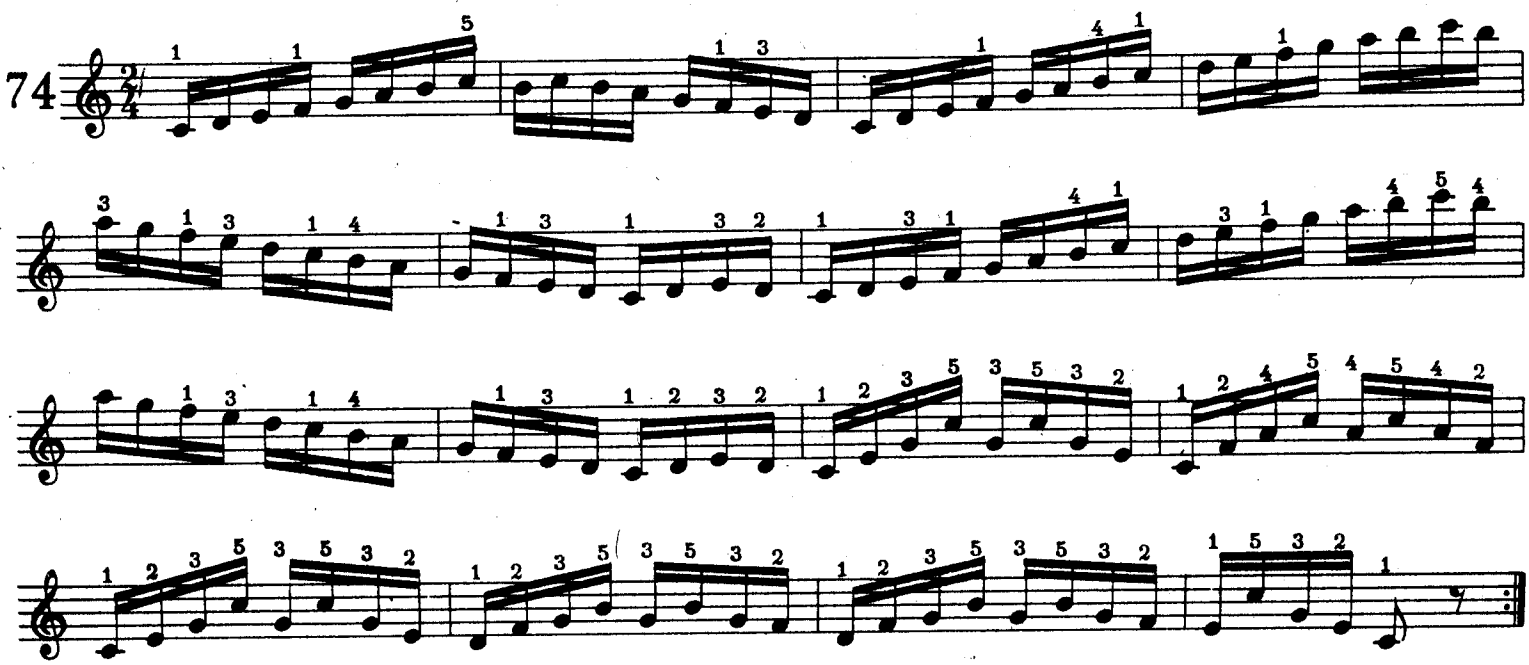


e)



Ćwiczenie w szesnastkach

74



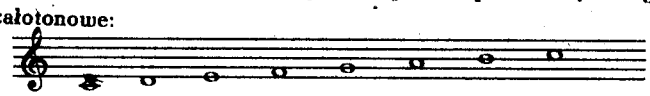
Gama i tonacja C-dur. Ćwiczenia prawej ręki

Skala muzyczna jest to szereg dźwięków ułożonych według wysokości (od niższych do wyższych), o ustalonych, charakterystycznych dla danego rodzaju skali odległościach między sąsiednimi dźwiękami. Jeżeli każdy kolejny dźwięk skali jest notowany na kolejno wyższym miejscu w systemie pięciolinowym (na kolejnych liniach i polach), innymi słowami, jeżeli nazwy kolejnych dźwięków skali pochodzą od kolejnych nazw naturalnego szeregu dźwięków, mamy do czynienia ze skalą diatoniczną, której najprostszym przykładem jest szereg dźwięków wydobywany na kolejnych białych klawiszach: *c, d, e, f, g, a, h, (c)*...

W skali diatonicznej niektóre sąsiednie dźwięki są oddalone od siebie o półton — tworzą go dwa dowolne, lecz najbliżej siebie położone klawisze, bez względu na ich biały czy czarny kolor. Między innymi sąsiednimi dźwiękami skali diatonicznej zachodzi odległość całego tonu — między odpowiednimi klawiszami (białymi lub czarnymi) istnieje jeszcze jeden klawisz.

Skala diatoniczna składa się więc z 7 dźwięków w oktawie, zwanych stopniami.

Jedną z najpowszechniejszych skal diatonicznych jest skala durowa, która posiada dwa półtony: między stopniami III–IV oraz VII–VIII (= I). Między pozostałymi stopniami są odległości całotonowe:



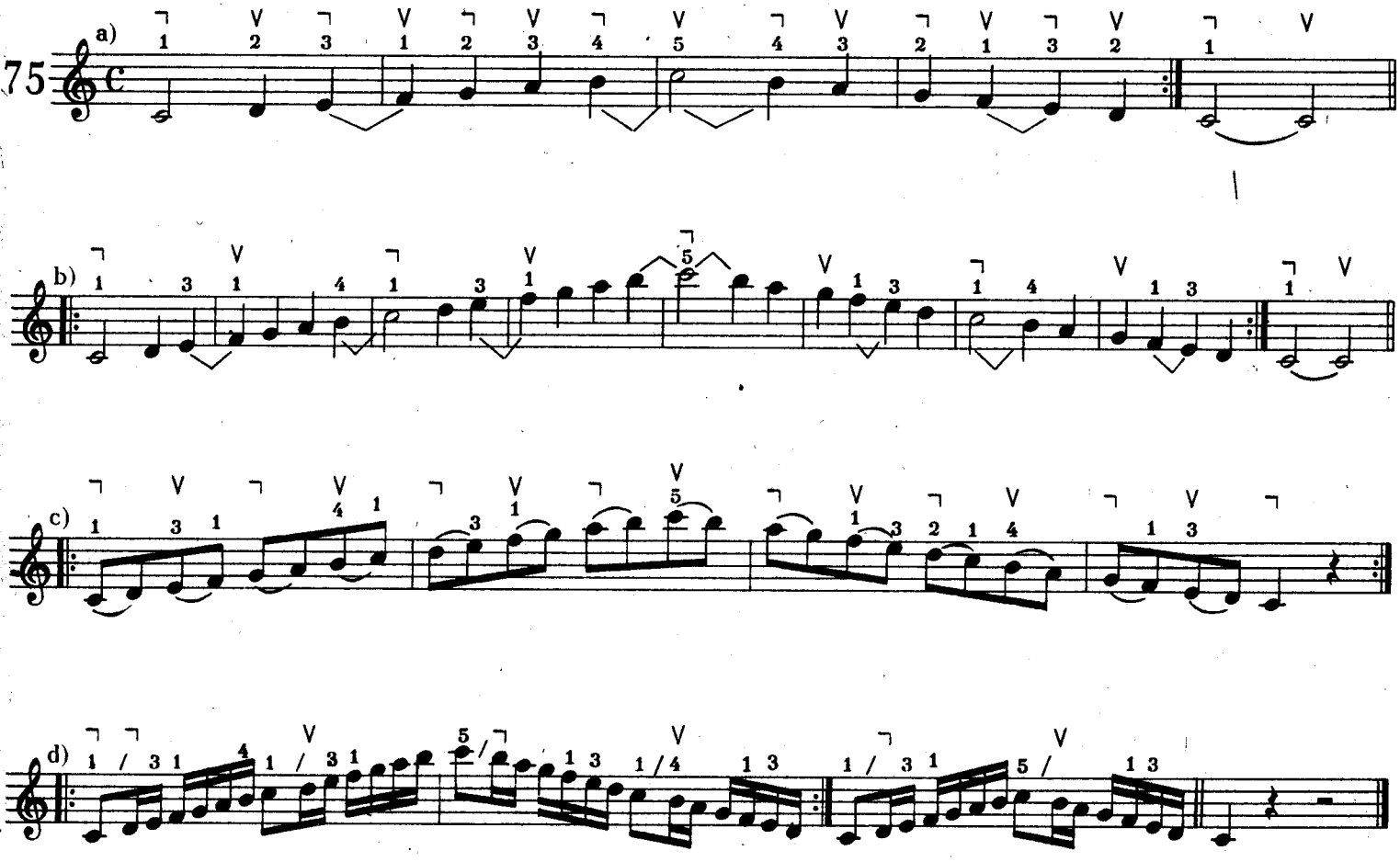
dźwięki:	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*
stopnie:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII (= I)
odległości:	1	1	½	1	1	1	½	

(1 = cały ton, ½ = półton)

Gdy skalę durową podzielimy na dwa jednakowe odcinki czterodźwiękowe (*c, d, e, f* oraz *g, a, h, c*), czyli tzw. tetrachordy, okaże się, że oba tetrachordy mają jednakową budowę: każdy z nich składa się bowiem z dwóch całych tonów i jednego półtonu na końcu.

Jeśli skalę durową rozpoczynamy od jakiegoś określonego dźwięku, otrzymuje ona wówczas nazwę gamy. Bliższe określenie takiej gamy nadaje jej I stopień, czyli dźwięk, od którego ją rozpoczynamy, tzw. tonika. Stąd możemy otrzymać gamę C-dur, G-dur, Fis-dur itd. Gamą wyjściową, z której tworzymy kolejno wszystkie inne gamy durowe, jest gama C-dur, rozpoczynająca się od dźwięku *c*, wykonywana na samych białych klawiszach: *c, d, e, f, g, a, h, (c)*.

75



Dalsze gamy, rozpoczynające się od innych dźwięków, będziemy sukcesywnie podawać w dalszym ciągu podręcznika.

Jeżeli jakiś utwór czy melodia składa się w zasadzie z dźwięków składowych jakiejś gamy, mówimy, że jest on w tonacji tej gamy.

Tonacja (którą oznaczamy tak samo jak gamę, a więc np. C-dur, B-dur) określa całokształt związków melodycznych i harmonicznych zachodzących w utworze, którego dźwięki należą do danej gamy.

Elementarne wiadomości o interwałach i akordach

Interwałem albo odległością nazywamy różnicę wysokości dwóch współbrzmiących (interwał harmoniczny) lub następujących po sobie (interwał melodyczny) dźwięków.

Nazwy interwałów pochodzą od łacińskich liczebników porządkowych. Liczba, jaką wyrażają, oznacza, którym kolejnym dźwiękiem w naturalnym szeregu *c, d, e, f, g*... itd. jest drugi dźwięk w stosunku do pierwszego. Tworząc interwały na przykład od dźwięku *c*, otrzymamy:

c-c = pryma (łac. *primus* = pierwszy)
c-d = secunda (*secundus* = drugi)
c-e = tercja (*tertius* = trzeci)
c-f = kwarta (*quartus* = czwarty)
c-g = kwinta (*quintus* = piąty)
c-a = seksta (*sextus* = szósty)
c-h = septyma (*septimus* = siódmy)
c-c^1 = oktawa (*octavus* = ósmy)

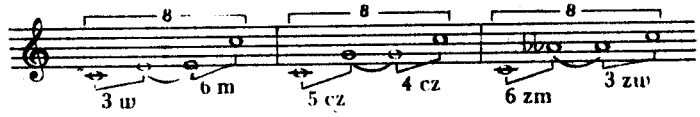
Interwały mogą być czyste (pryma, kwarta, kwinta i oktawa) oraz wielkie lub małe (sekunda, tercja, seksta i septyma). Interwały małe są o półton mniejsze od wielkich. Poza tym wszystkie interwały mogą być zwiększone (o półton większe od czystych lub wielkich) lub zmniejszone (o półton mniejsze od czystych lub małych). Poniżej podajemy zestawienie interwałów przykładowo od dźwięku *c*:

nazwa		przykład	ilość półtonów
pryma	czysta	*c-c*	0
„	zwiększona	*c-cis*	1
sekunda	zmniejszona	*c-deses*	0
„	mała	*c-des*	1
„	wielka	*c-d*	2
„	zwiększona	*c-dis*	3
tercja	zmniejszona	*c-eses*	2
„	mała	*c-es*	3
„	wielka	*c-e*	4
„	zwiększona	*c-eis*	5
kwarta	zmniejszona	*c-fes*	4
„	czysta	*c-f*	5
„	zwiększona	*c-fis*	6
kwinta	zmniejszona	*c-ges*	6
„	czysta	*c-g*	7
„	zwiększona	*c-gis*	8
seksta	zmniejszona	*c-asas*	7
„	mała	*c-as*	8
„	wielka	*c-a*	9
„	zwiększona	*c-ais*	10
septyma	zmiejszona	*c-heses* (*bb*)	9
„	mała	*c-b*	10
„	wielka	*c-h*	11
„	zwiększona	*c-his*	12
oktawa	zmniejszona	*c-ces*^{1}	11
„	czysta	*c-c*^{1}	12
„	zwiększona	*c-cis*^{1}	13

Interwały większe od oktawy traktujemy jako sumę oktawy czystej i interwału uzupełniającego, np. oktawa + sekunda = nona; oktawa + tercja = decyma; oktawa + kwarta = undecyma itd. Każdy z interwałów możemy utworzyć od dowolnie wybranego dźwięku, i to zarówno w kierunku w górę, jak i w dół.

Interwały mogą być konsonujące, czyli zgodnie brzmiące (harmonia klasyczna zalicza do nich wszystkie interwały czyste oraz wielkie i małe tercje i seksty), i dysonujące, czyli brzmiące niezgodnie (wszystkie pozostałe).

Przewrotem interwału jest inny interwał uzupełniający się z pierwszym do oktawy, a uzyskany drogą zamiany kolejności jego składników. Na przykład przewrotem kwinty czystej *c-g* jest kwarta czysta *g-c*^{1}. Interwały czyste dają w przewrocie również interwały czyste, wielkie dają małe, zwiększone dają zmniejszone i przeciwnie, np.:



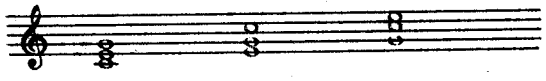
Akord jest to współbrzmienie kilku (co najmniej trzech) różnych co do wysokości dźwięków. W harmonii klasycznej operujemy w zasadzie akordami o budowie tercjowej, tj. takimi, które powstają przez współbrzmienie tworzonych kolejno nad sobą tercji:

Akordy dzielimy na trójdźwięki (złożone z trzech dźwięków), akordy septymowe, czyli czterodźwięki, i akordy nonowe (pięciodźwięki). Można budować również akordy sześcio- i siedmiodźwiękowe, ale w grze na akordeonie są one raczej nie używane.

Trójdźwięki składają się z dwóch tercji. Wielkość tych tercji decyduje o rodzaju i nazwie trójdźwięku:
tercja wielka + tercja mała = trójdźwięk durowy (wielki), np. *c-e-g*;
tercja mała + tercja wielka = trójdźwięk molowy (mały), np. *c-es-g*;
tercja wielka + tercja wielka = trójdźwięk zwiększony, np. *c-e-gis*;
tercja mała + tercja mała = trójdźwięk zmniejszony, np. *c-es-ges*.

Najniższy składnik trójdźwięku, czyli dźwięk, na którym jest on zbudowany, nazywamy podstawą trójdźwięku albo jego prymą. Drugi składnik nazywamy tercją, trzeci zaś — kwintą. Pryma trójdźwięku nadaje mu równocześnie nazwę, np. trójdźwięk C-dur = = *c-e-g*; trójdźwięk d-moll = *d-f-a* itp.

Przewrót trójdźwięku powstaje drogą przestawienia jego składników. Pierwszy przewrót, tzw. sekstowy, polega na przeniesieniu podstawy akordu o oktawę wyżej (np. *e-g-c*^{1}). Drugi przewrót, tzw. kwartsekstowy, powstaje przez przeniesienie dwóch najniższych składników trójdźwięku zasadniczego o oktawę w górę, np. *g-c*^{1}*-e*^{1}.

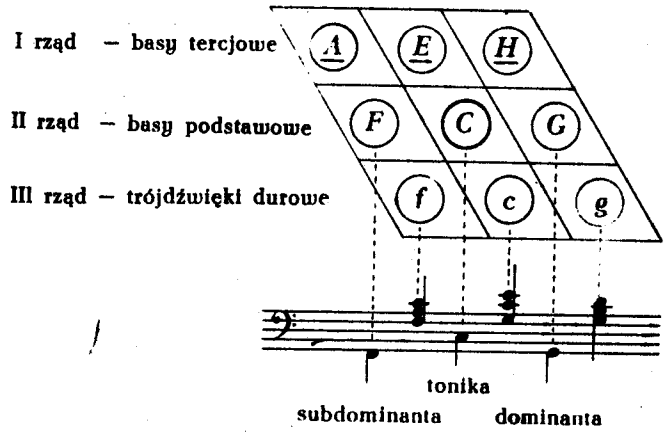


Akordy septymowe składają się trzech tercji. Do najbardziej charakterystycznych akordów septymowych należą: akord dominantowy septymowy, złożony z trójdźwięku durowego i małej tercji, np. *g-h-d-f* lub *c-e-g-b*, oraz akord septymowy zmniejszony, złożony z trójdźwięku zmniejszonego i małej tercji, czyli z trzech małych tercji (tzw. akord małotercjowy), np. *e-g-b-des* lub *fis-a-c-es*. Nazwy przewrotów akordów septymowych są następujące: pierwszy — kwintsekstowy, drugi — terckwartowy, trzeci — sekundowy.

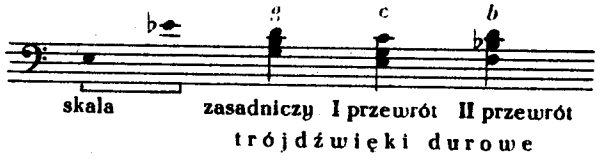
Każda tonacja posiada trzy główne trójdźwięki, zbudowane na jej I stopniu (czyli na tonice), na V stopniu (czyli na dominancie) i na IV stopniu (czyli na subdominancie). W tonacji C-dur mamy więc: *c-e-g* — trójdźwięk toniczny, *g-h-d* — trójdźwięk dominantowy, *f-a-c* — trójdźwięk subdominantowy.

Rodzajami akordów i zasadami ich łączenia zajmuje się nauka harmonii.

Akompaniament basowy na trójdźwiękach głównych w tonacji C-dur



Jak już wiemy, trójdźwięki durowe uzyskujemy na III rzędzie basów. W brzmieniu akordeonowym mają one postać albo zasadniczą, albo występują w przewrocie, zależnie od składników dźwiękowych, ponieważ – jak wiadomo – skala brzmieniowa akordów na tastaturze basowej mieści się w granicach od *e* do *es*^{1}, np.:

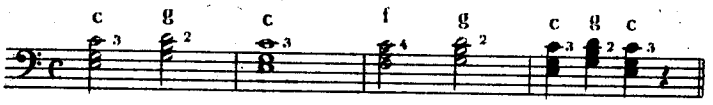


Celem uzyskania dowolnego trójdźwięku na klawiaturze musimy nacisnąć trzy klawisze, natomiast na basach brzmienie trójdźwiękowe uzyskujemy po naciśnięciu tylko jednego guzika. Ta właściwość akordeonu, pozwalająca na wykonywanie rozmaitych akordów za pomocą naciśnięcia tylko jednego guzika, różni go w sposób istotny od fortepianu.

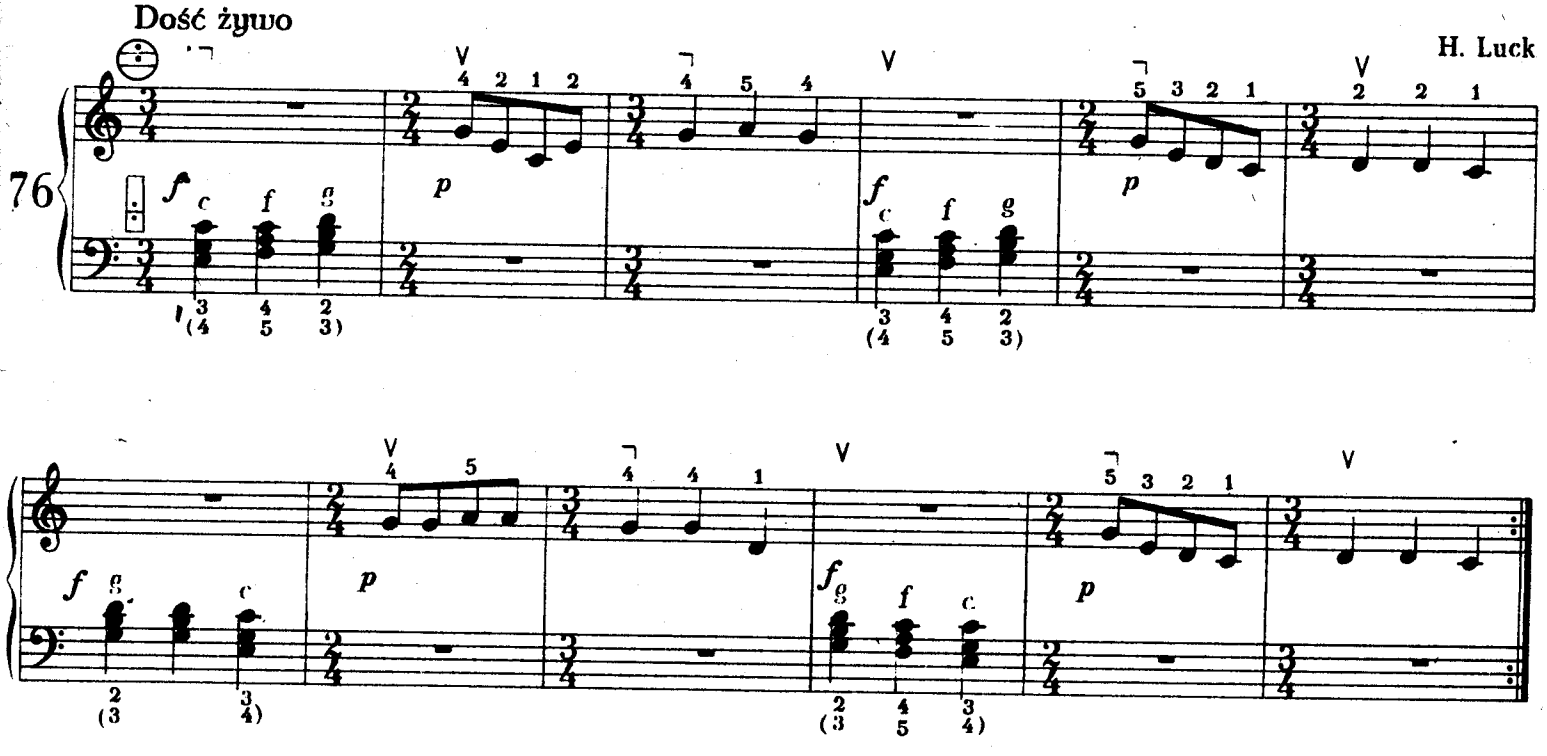
W grze na tastaturze basowej z reguły biorą udział palce: 2., 3., 4. i 5.; w niektórych jednak przypadkach używany jest również palec 1. W naszym podręczniku podane są różne sposoby palcowania akompaniamentu basowego, najczęściej jednak stosuje się palce 3.–2. lub 4.–3. przy wykonywaniu basu podstawowego i akordu.

Gdy 3. palec spoczywa na guziku C w rzędzie basów podstawowych, mówimy, że układ lewej ręki znajduje się w pozycji tonacji C-dur. Przesuwając rękę o jeden szereg guzików wyżej, znajdziemy się w pozycji tonacji G-dur itp.

Przy wykonywaniu akordów na tastaturze basowej miech zużywa o wiele więcej powietrza aniżeli przy wykonywaniu basów pojedynczych, i z tym należy się liczyć.

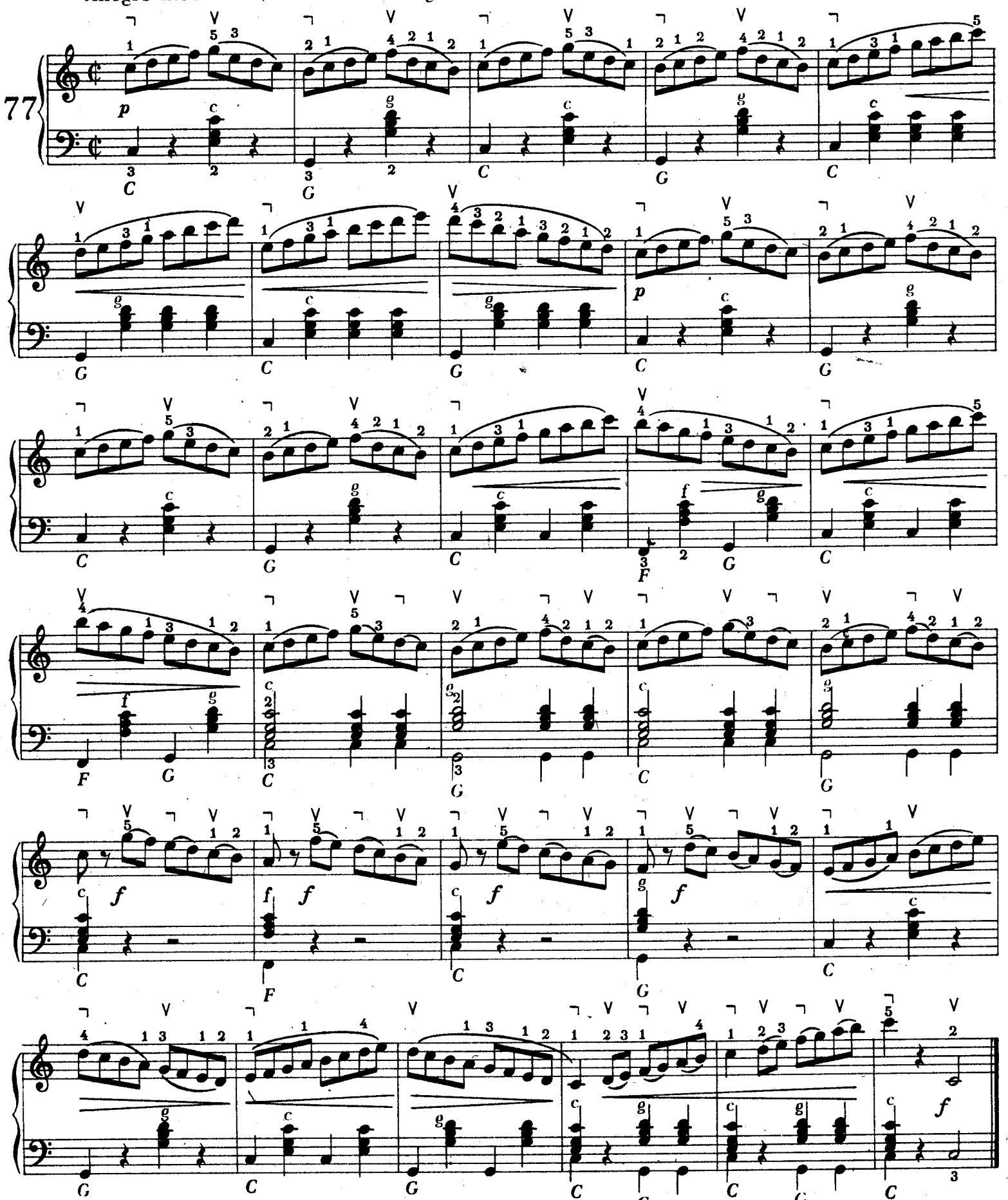


Kos i kaczka



Etiuda*

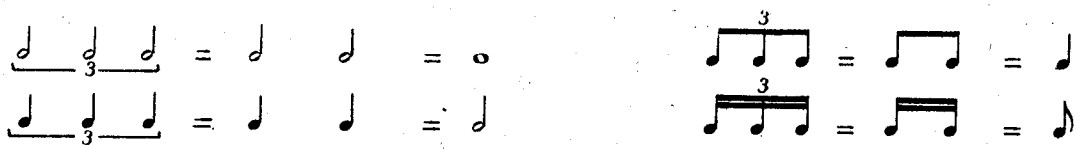
Allegro moderato (umiarkowanie szybko)



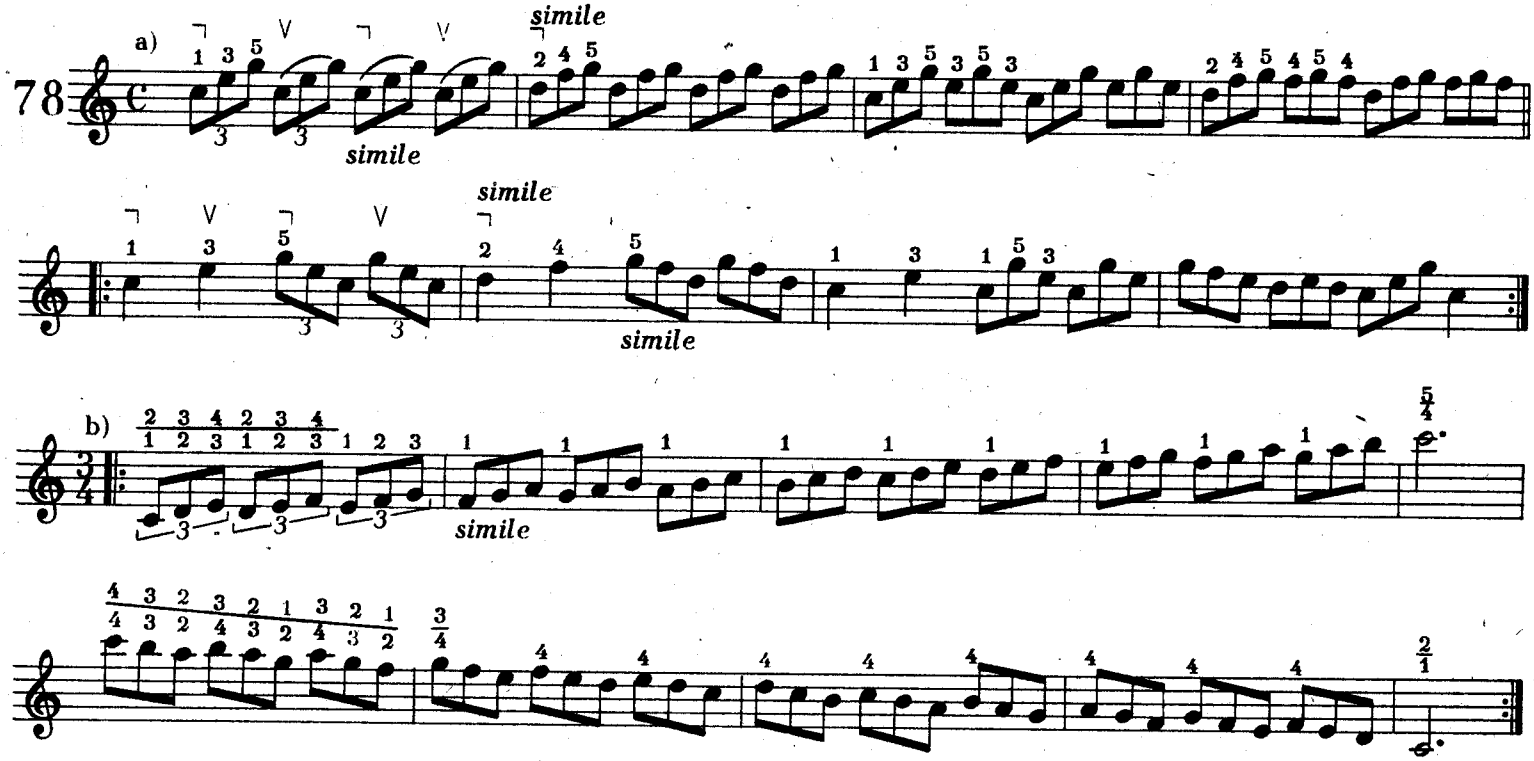
* Etiuda jest to zwykle niedługi utwór instrumentalny, przeznaczony w założeniu do ćwiczeń technicznych.

Triole

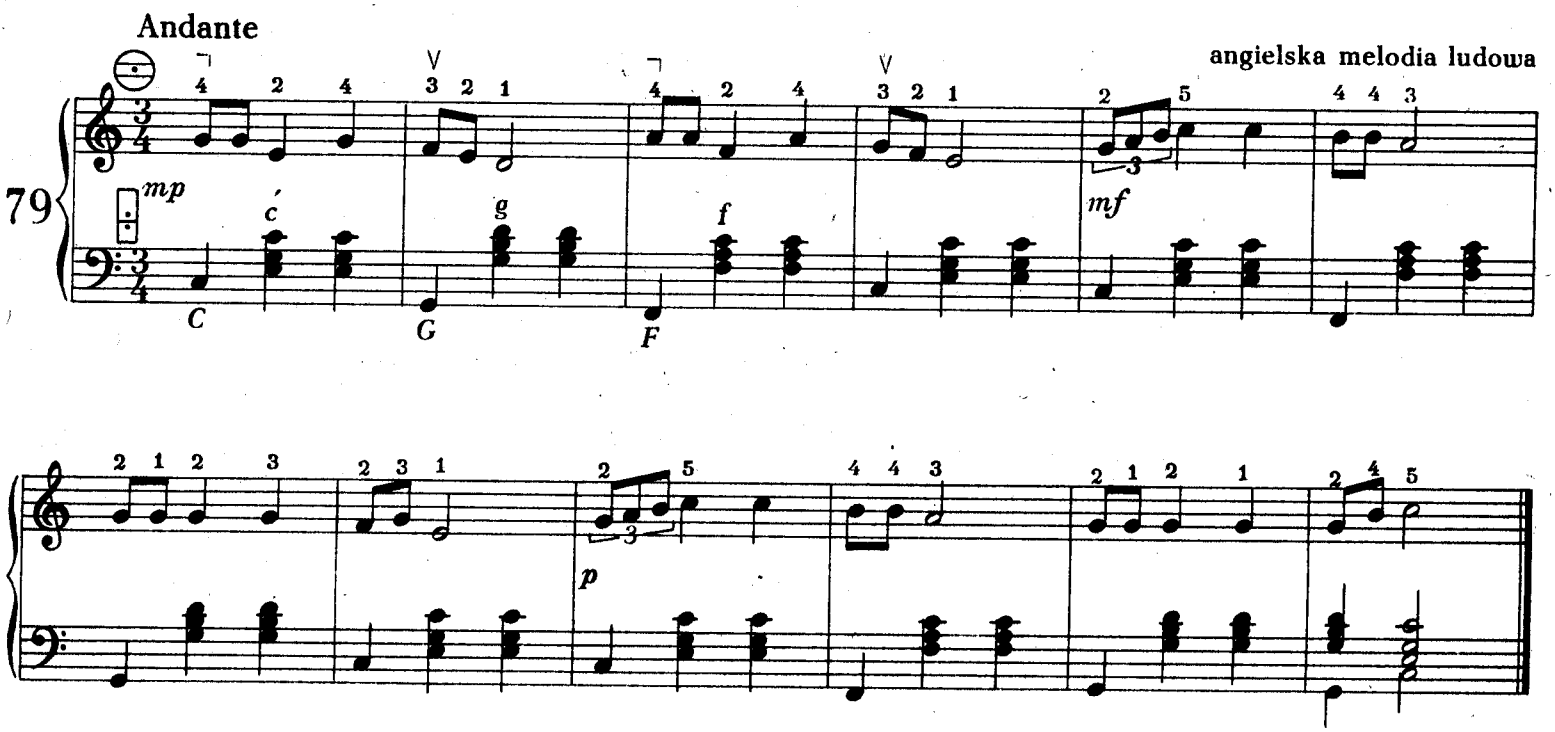
Triola należy do tzw. rytmicznych grup nieregularnych, ponieważ polega na podziale danej wartości rytmicznej na trzy zamiast — jak normalnie — na dwie równe części. Przy wiązaniu triol w grupy trzynutowe oznaczamy je cyfrą 3.



Gdy triole w utworze powtarzają się wielokrotnie, cyfrę 3 umieszczamy zwykle tylko przy pierwszych paru triolach. Z graficznego ujęcia zapisu grający orientuje się, że w dalszym ciągu ma do czynienia również z triolami. Dalsze powtarzanie się takiego samego sposobu wykonania lub, jak w tym wypadku, takiej samej figury rytmicznej zaznacza się często wyrazem *simile* (zob. ćwicz. 78).

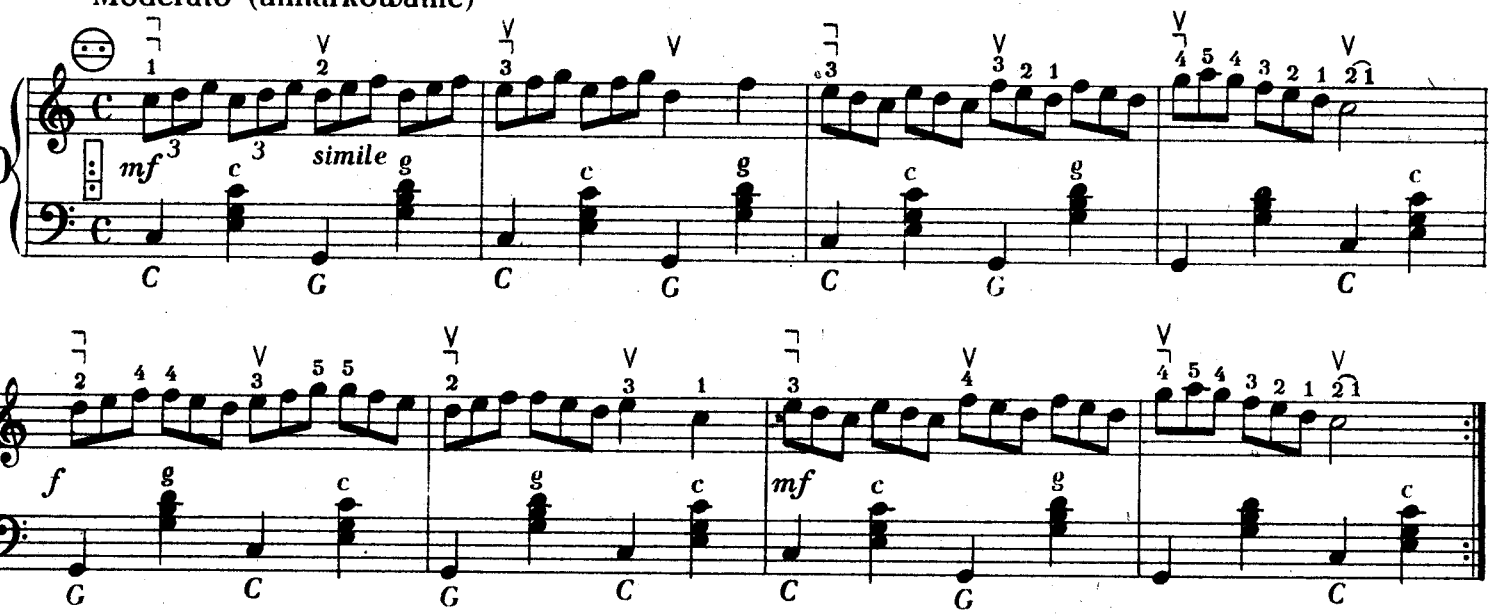


Wiosna



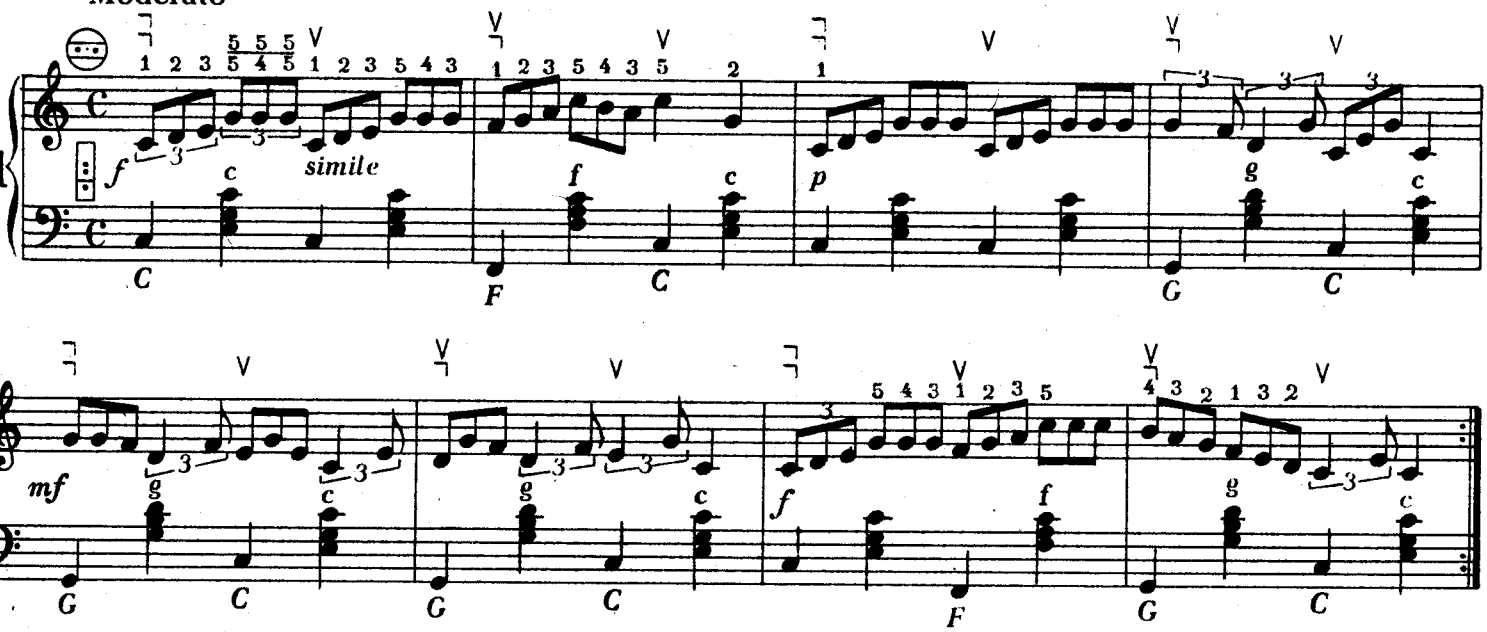
Moderato (umiarkowanie)

80

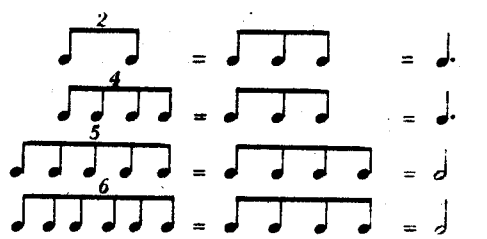


Moderato

81



Obok triol spotyka się również, choć rzadziej, inne nieregularne grupy rytmiczne, np.:



duole (podział wartości rytmicznej na 2 zamiast na 3 równe części)

kwartole „ „ „ „ 4 „ 3 „ „

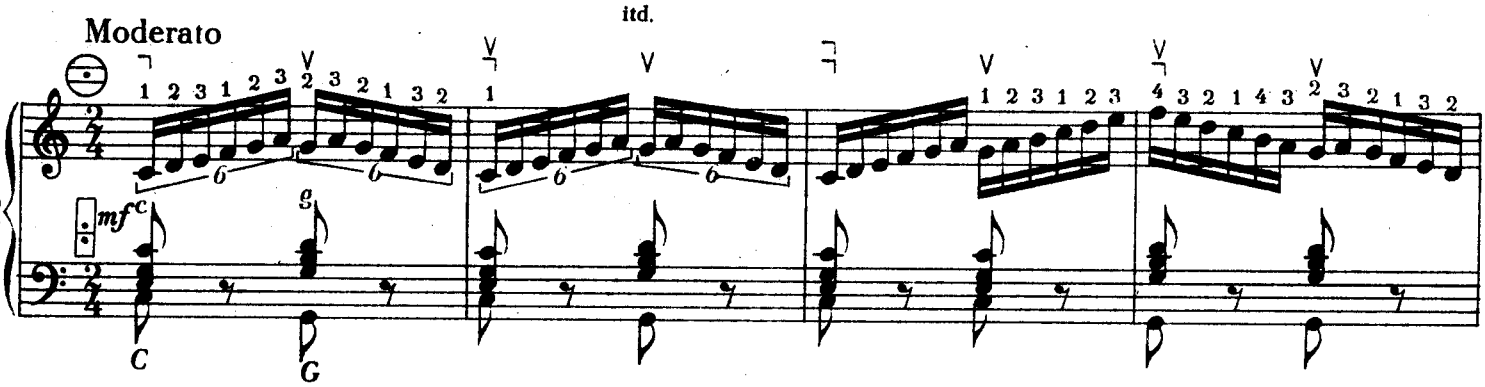
kwintole „ „ „ „ 5 „ 4 „ „

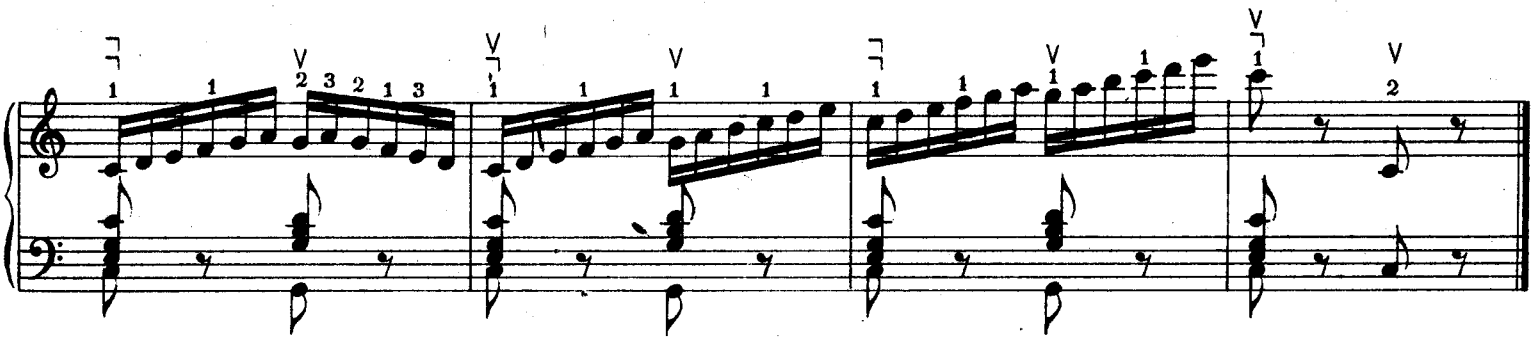
sekstole „ „ „ „ 6 „ 4 „ „

itd.

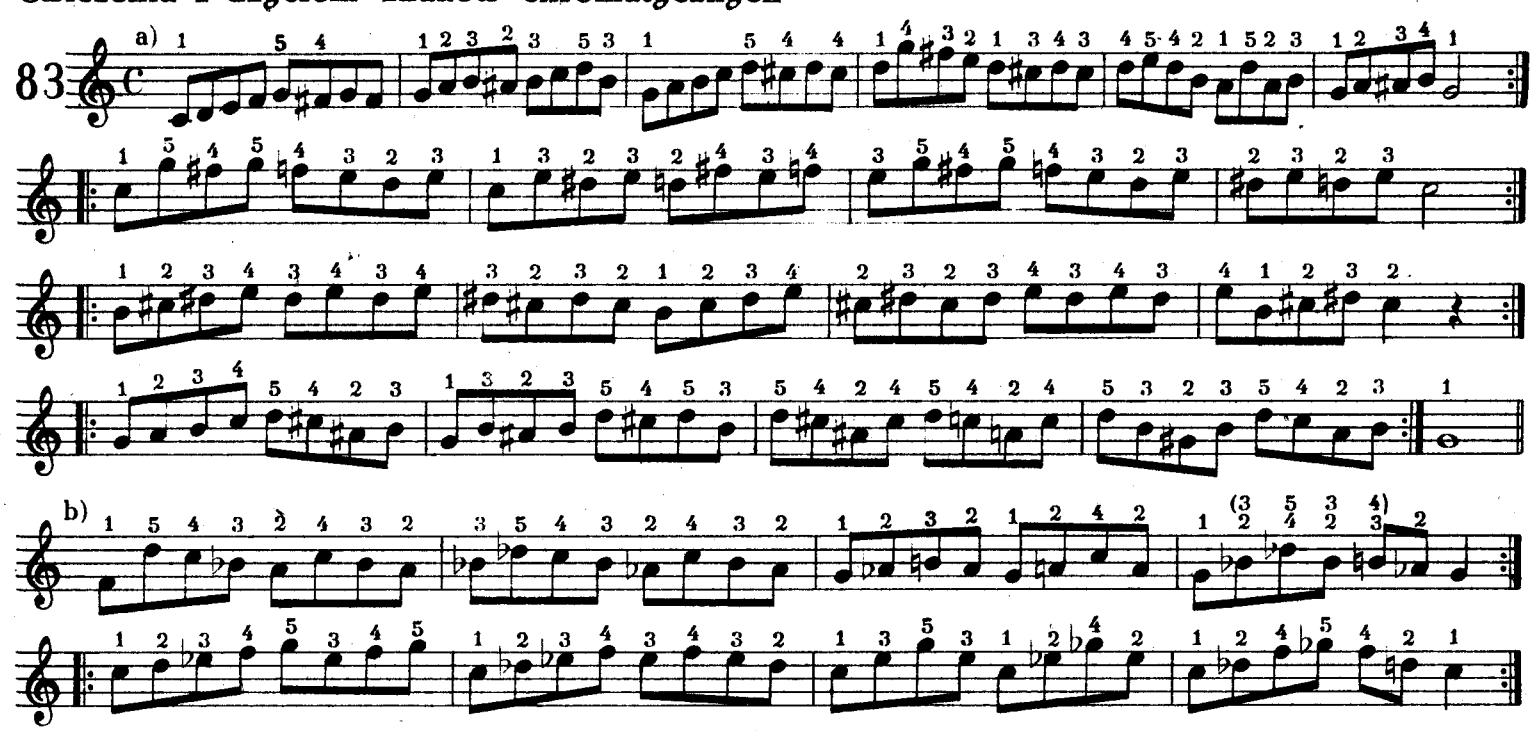
Moderato

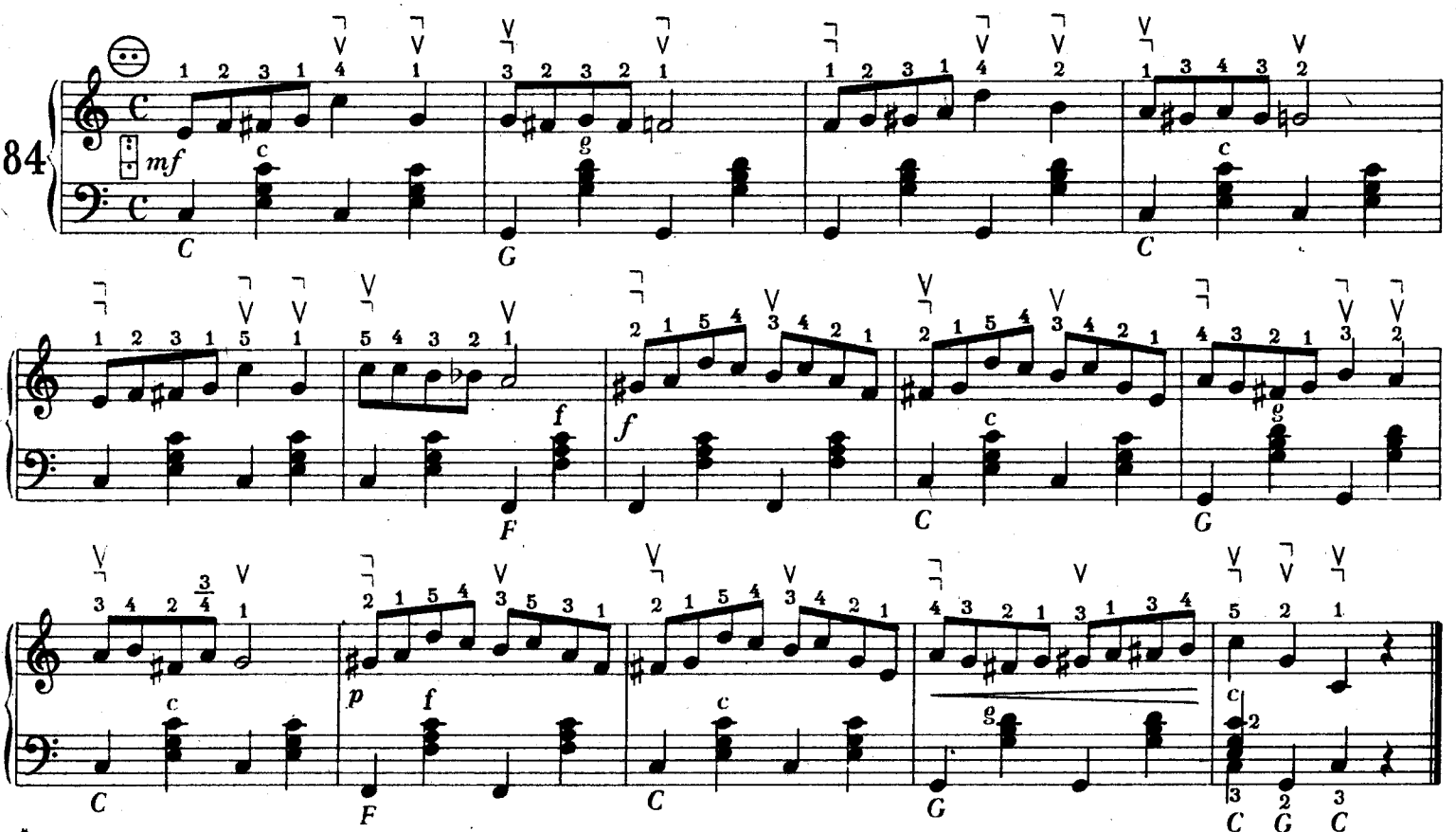
82





Ćwiczenia z użyciem znaków chromatycznych *

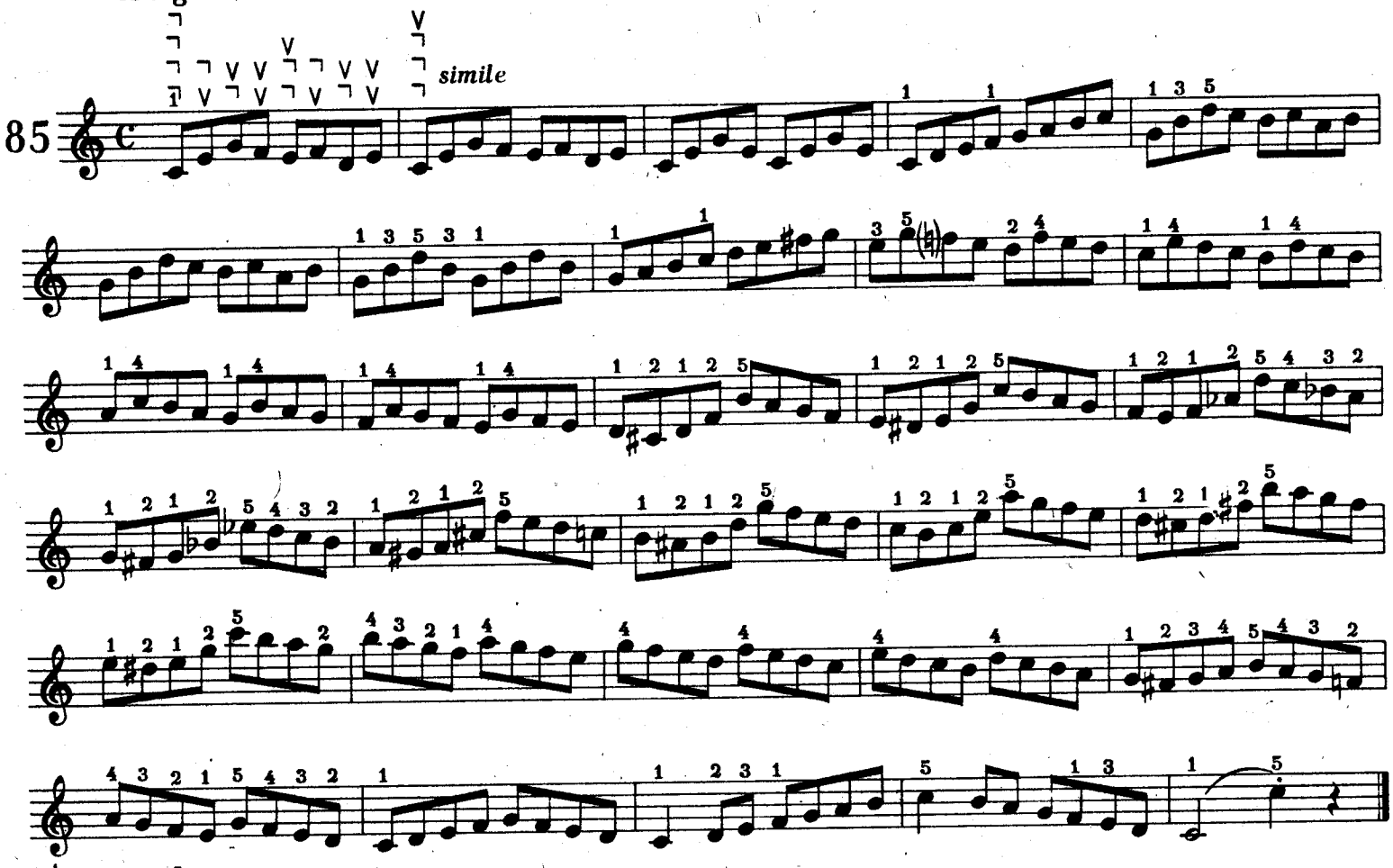




* zob. s. 9

Ćwiczenie techniczne na prawą rękę

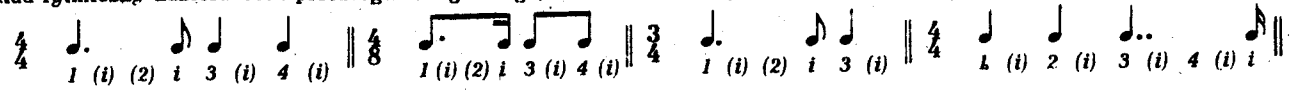
Allegro

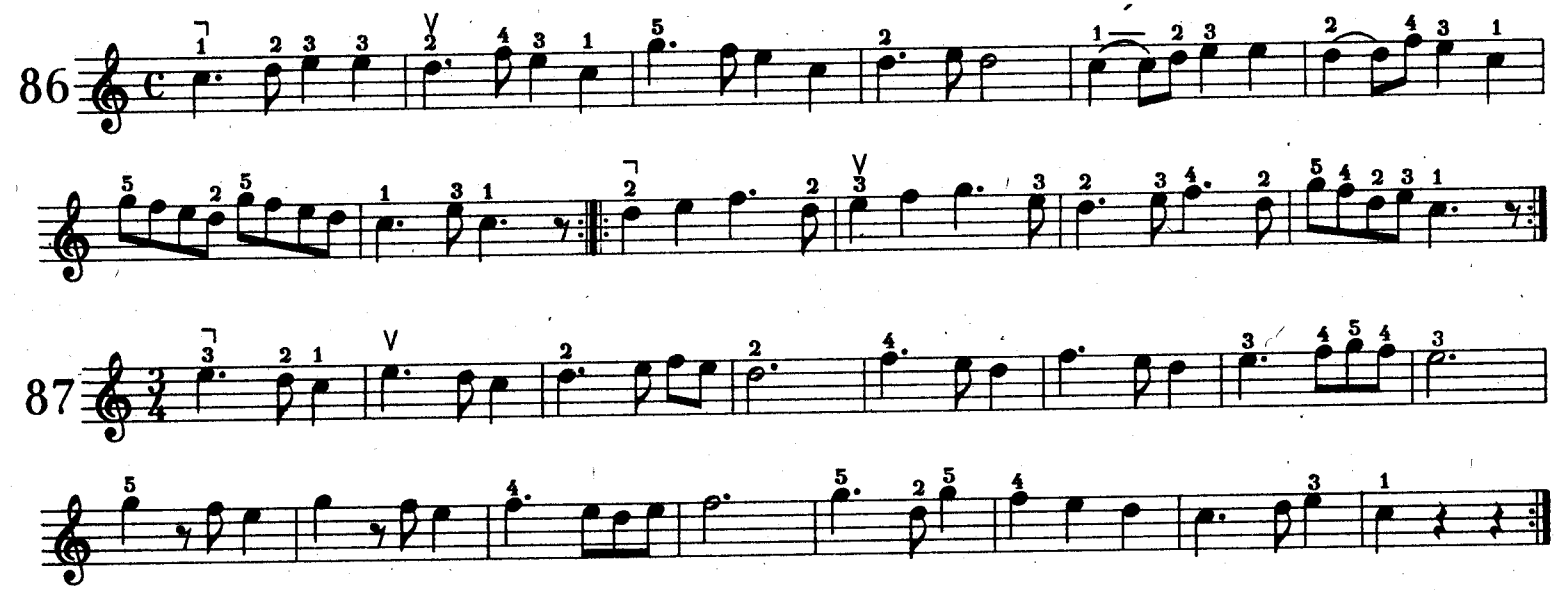


Rytm punktowany

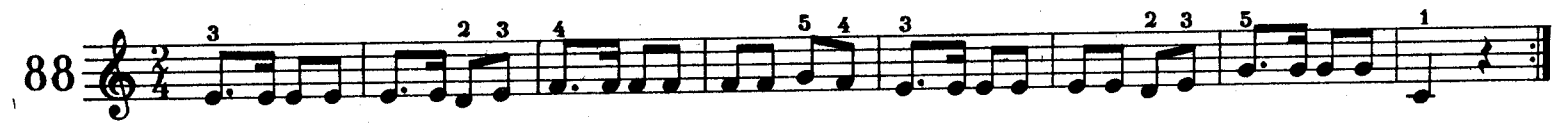
Rytm punktowany polega na częstym stosowaniu wartości rytmicznych z kropką, uzupełnianych wartością równą tej, o jaką poprzednia wartość została przedłużona przez dodanie kropki. Taki układ rytmiczny nabiera cech przebiegu energicznego, marszowego.

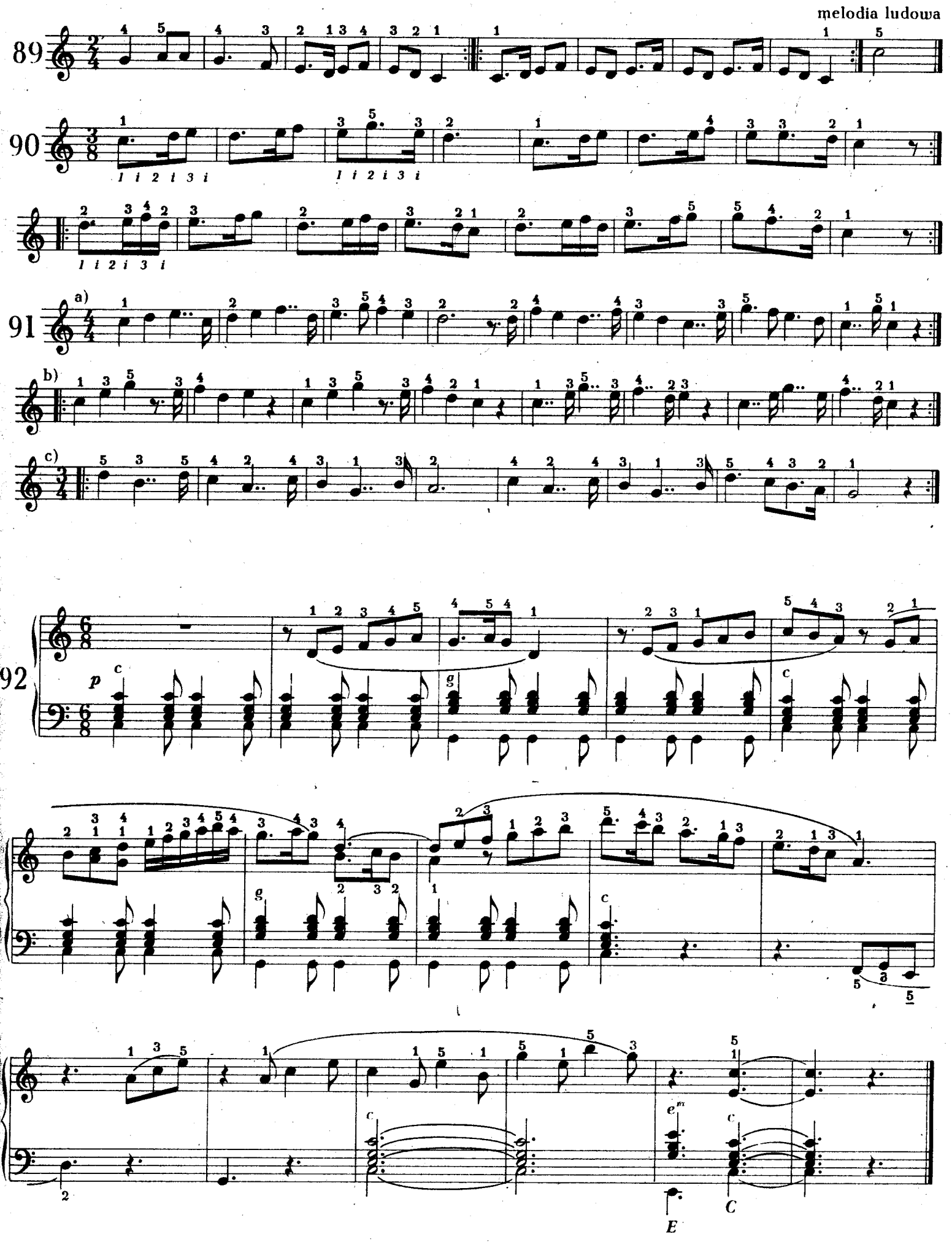
Wykonując nuty z kropką, należy przestrzegać dokładnego wytrzymywania ich wartości. W tym celu należy pomagać sobie liczeniem, zwłaszcza z początku, dzieląc nuty z kropką na odpowiednio mniejsze wartości rytmiczne:





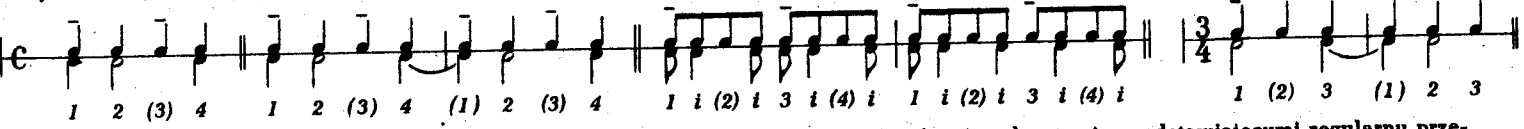
melodia ludowa




melodia ludowa
89
90
91
a)
b)
c)
92
p
E
C

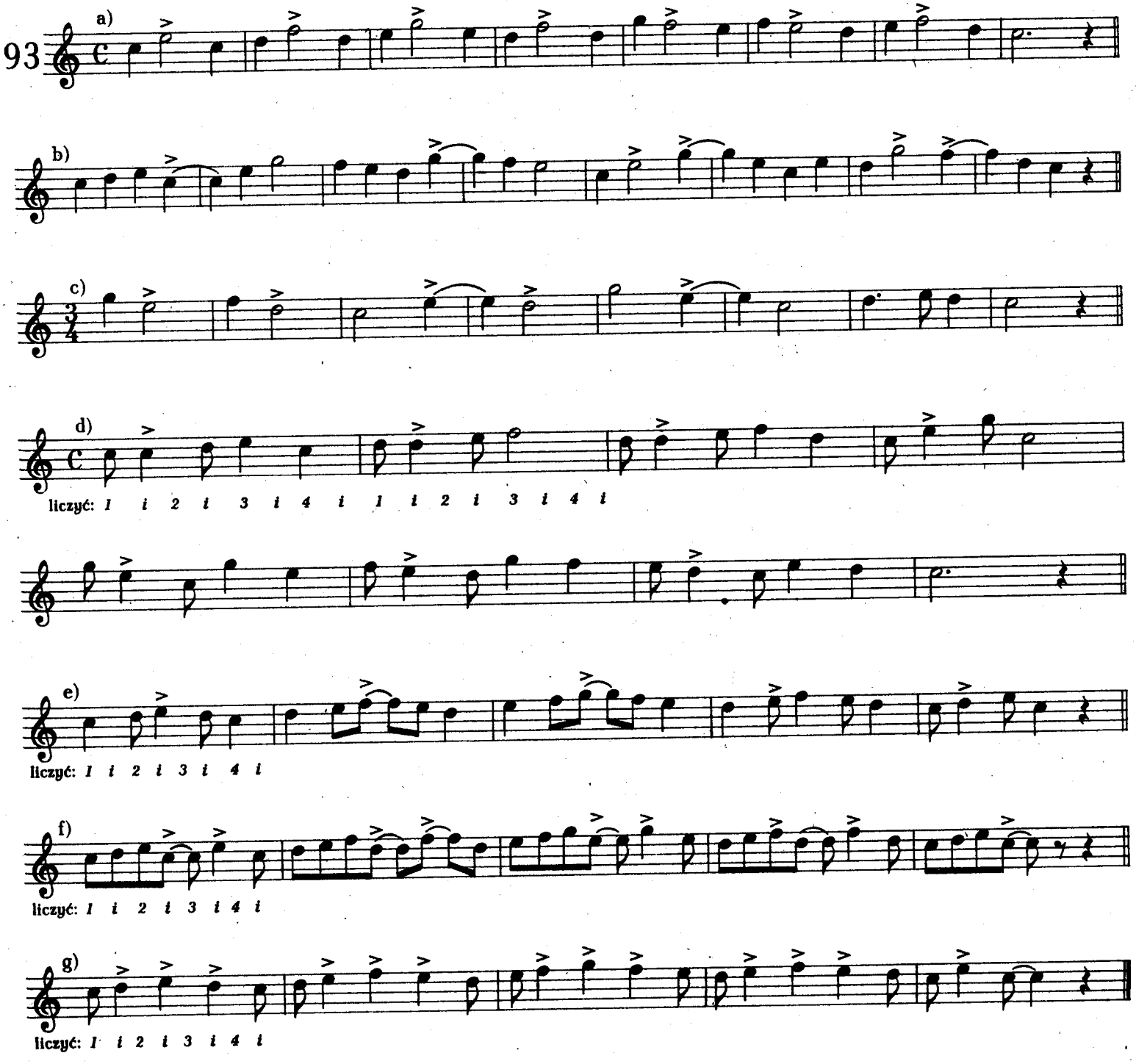
Synkopy

Synkopa jest zjawiskiem rytmicznym polegającym na wykonaniu dźwięku na słabej części taktu i na przetrzymaniu go przez część mocną. Następuje wówczas przesunięcie akcentu naturalnego na słabą część taktu, np.:



W powyższym przykładzie akcenty naturalne zostały zaznaczone poziomymi kreskami nad nutami przedstawiającymi regularny przebieg metryczny. Nuty dolne są przykładami synkop. Synkopy notuje się albo bezpośrednio za pomocą odpowiednich wartości rytmicznych, albo z zastosowaniem łuków przetrzymujących, np.:

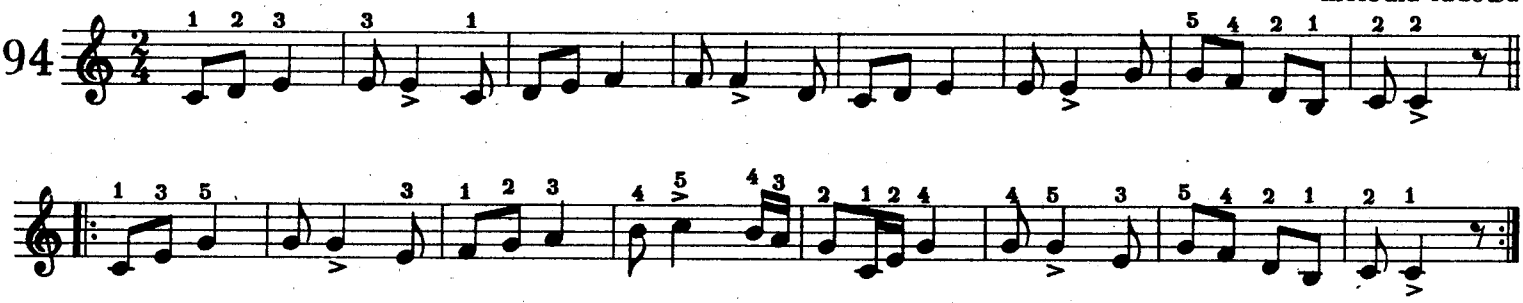
Szczególną rolę odgrywają synkopy w muzyce tanecznej.



Krakowiak

melodia ludowa

94



Krakowiak

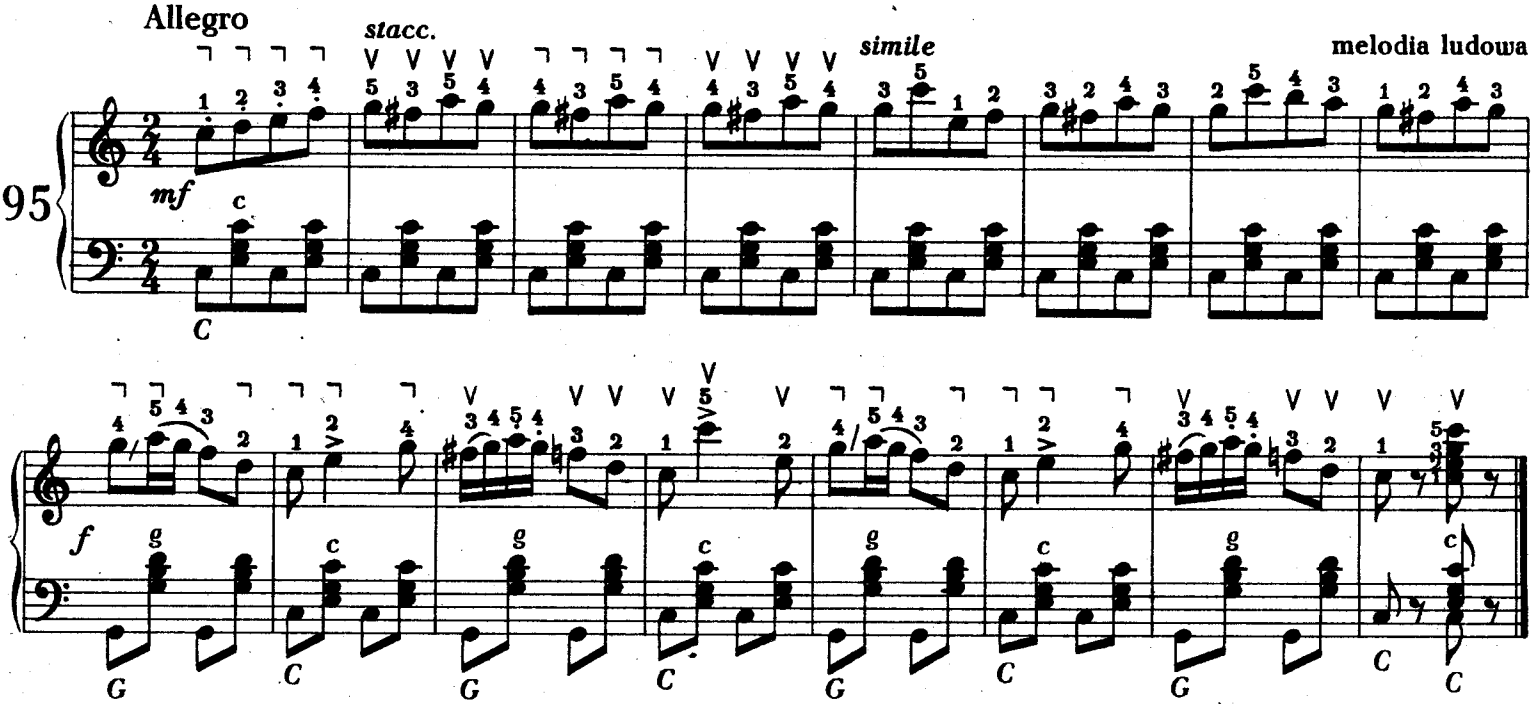
Allegro

stacc.

simile

melodia ludowa

95

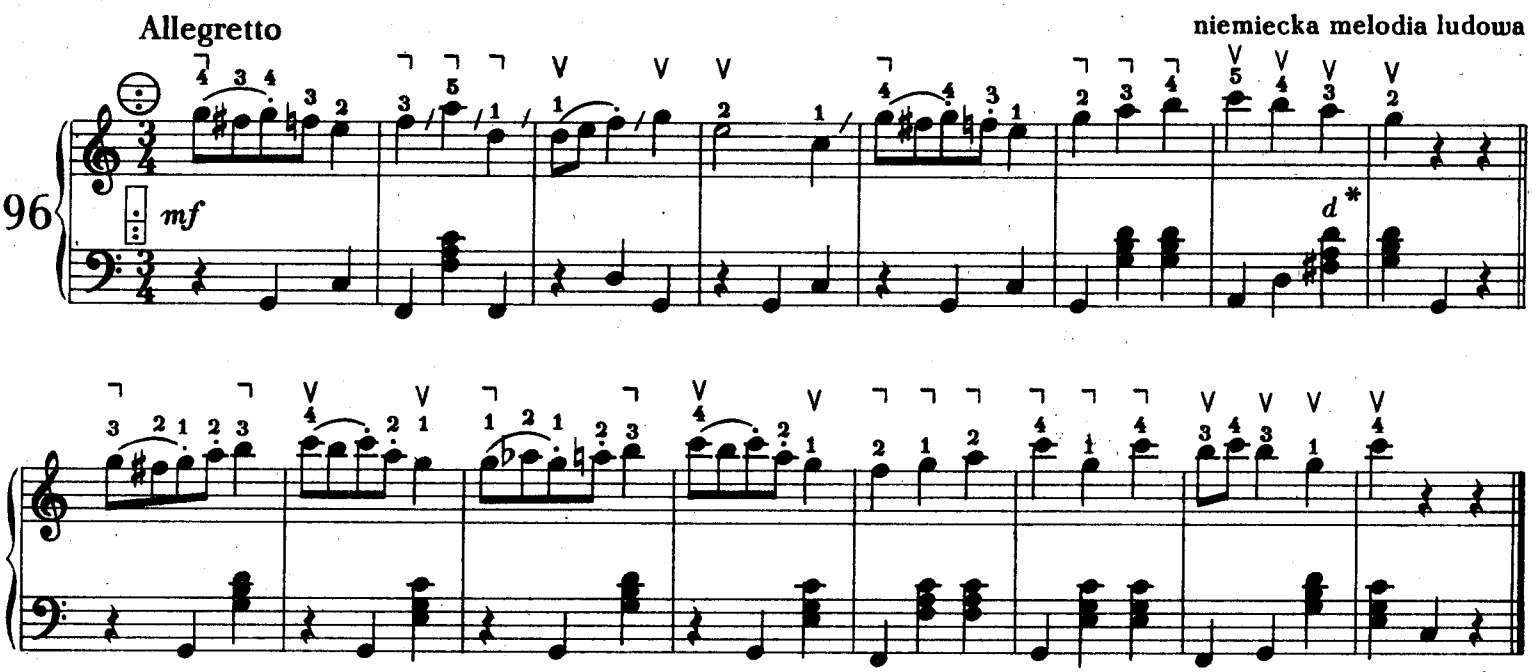


Taniec bednarzy

Allegretto

niemiecka melodia ludowa

96



* Celem wykonania akordu D-dur należy przesunąć rękę o jeden szereg wyżej ponad pozycję basu podstawowego G (zob. *Gama i tonacja G-dur*, s. 76).

Allegretto

E.G.

97

1× *mf*
2× *p*

1. 2.

Moderato cantabile

E.G.

98

p

f

Wesołe kumoszki z Windsoru

(fragment uwertury)

Allegro vivo

O. Nicolai

99

mf

p

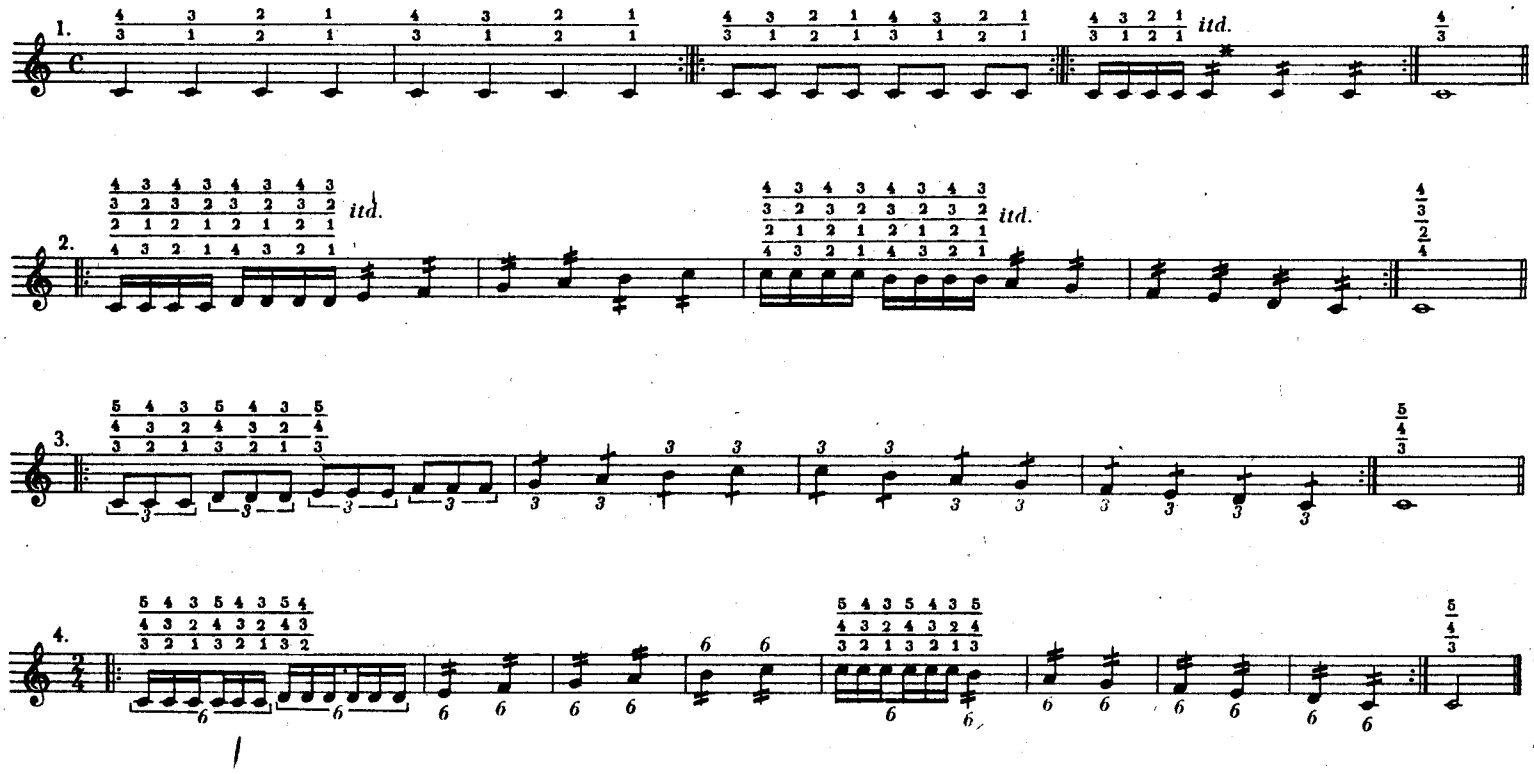
f

Ćwiczenia w interwałach

Prymy

W poniższych ćwiczeniach stosujemy repetycję palcową, zmieniając palce, jak zaznaczono, na tym samym klawiszu. Należy uwzględniać kolejno wszystkie podane rodzaje palcowania. Następnie ćwiczymy z zastosowaniem repetycji miechowej, zmieniając kierunek ruchu miecha na każdym dźwięku.

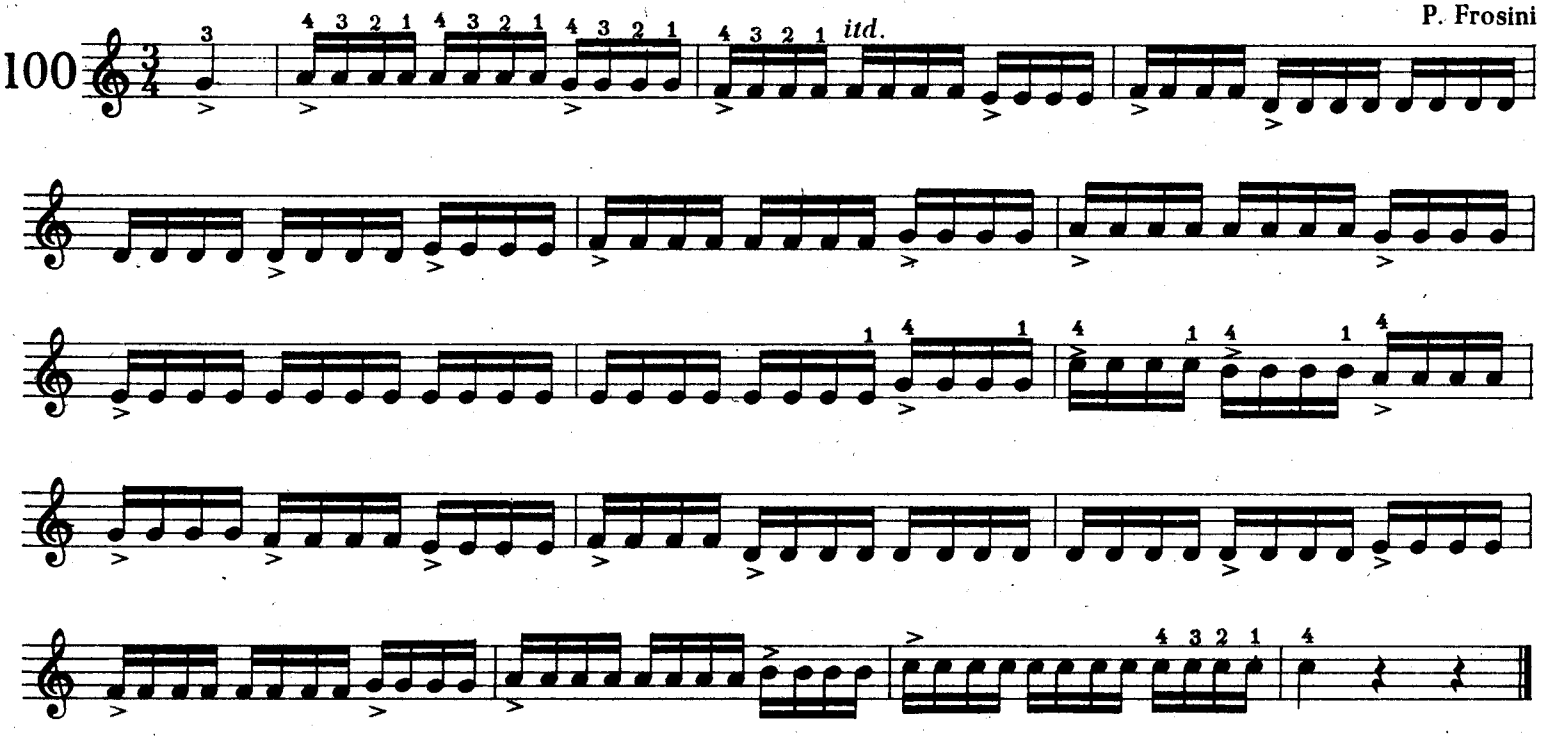
Wzory ćwiczenia:



Karnawał wenecki

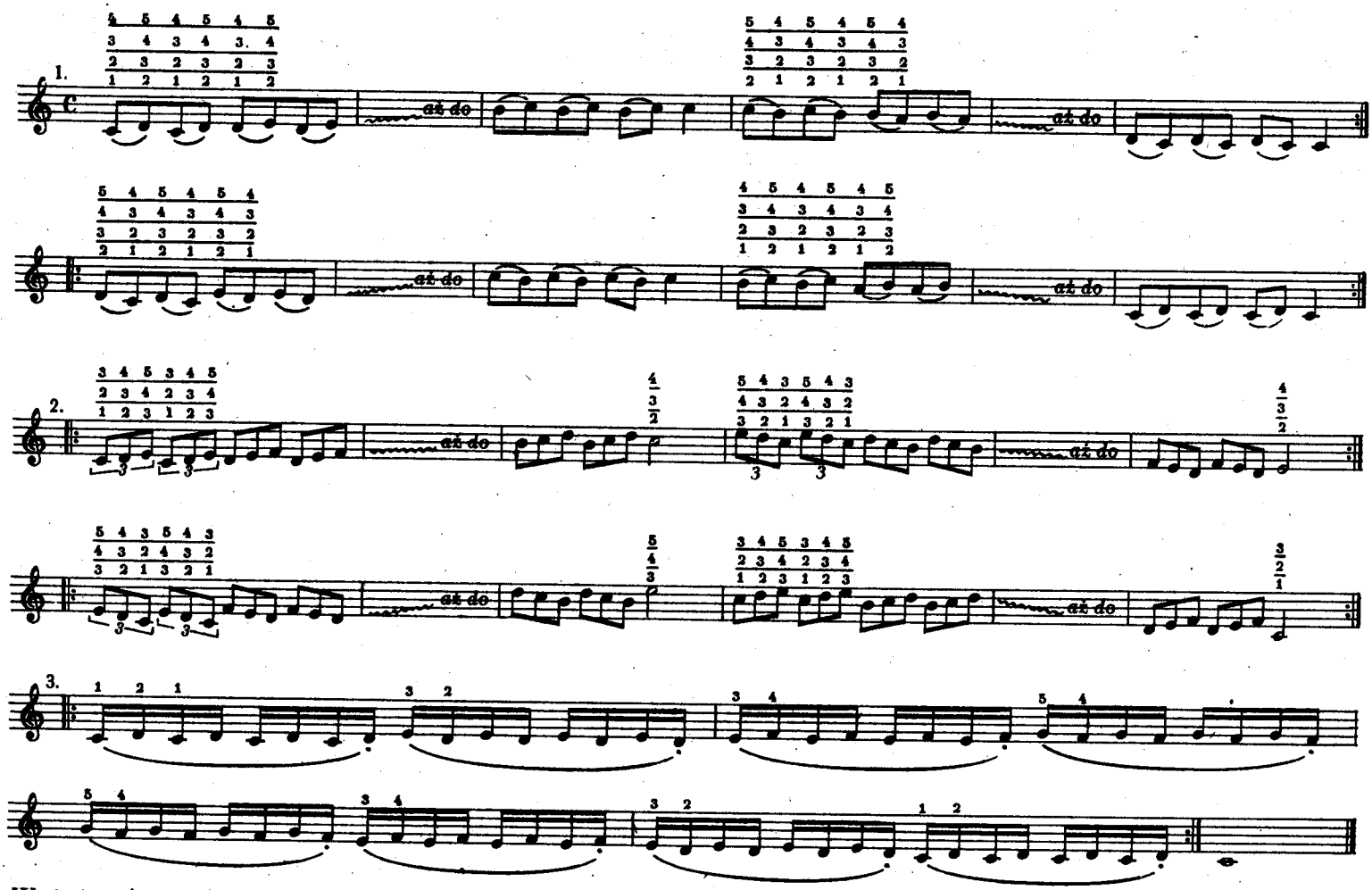
(fragment)

P. Frosini



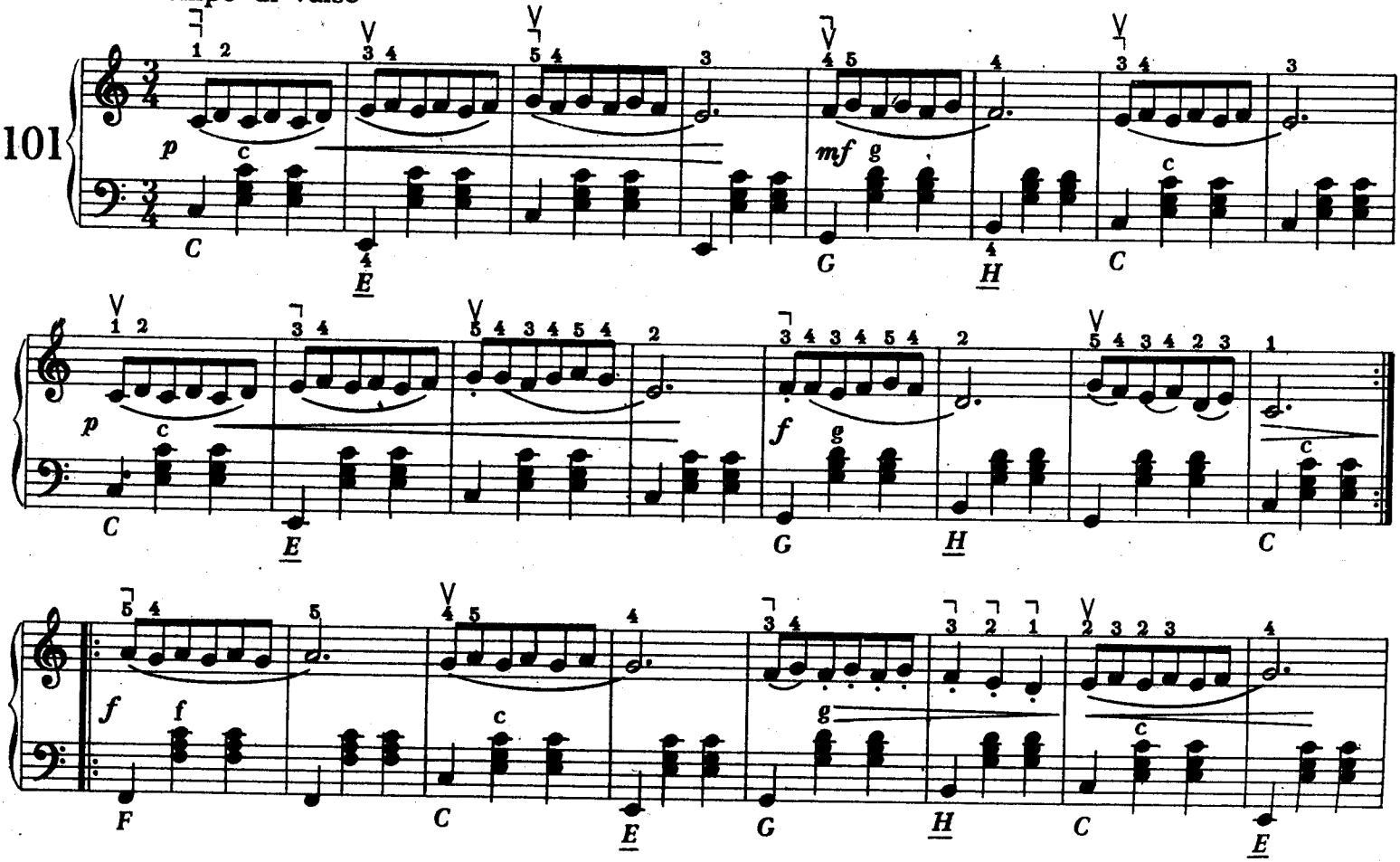
* Zapis skrótowy:

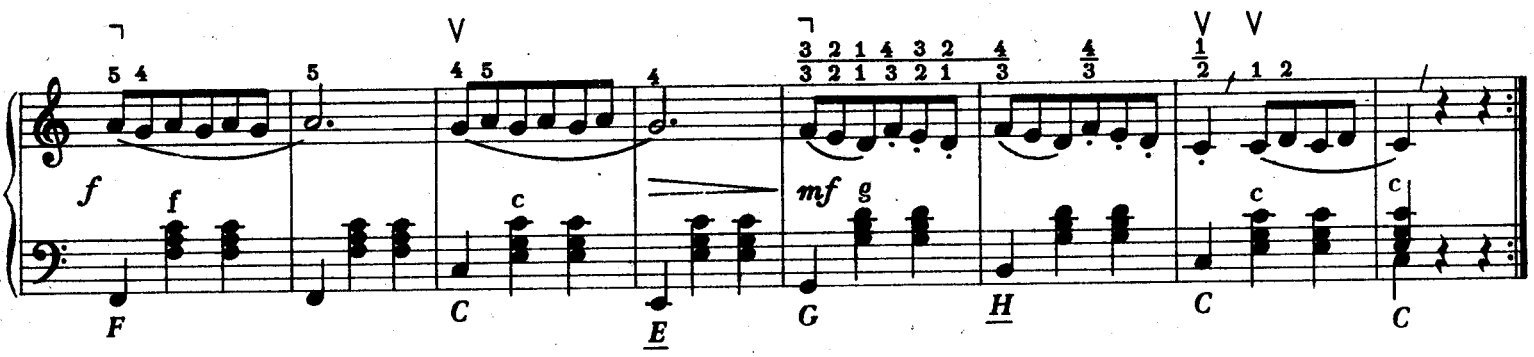
Sekundy



W ćwiczeniu 101 należy zwrócić uwagę na basy tercjowe (zob. s. 18).

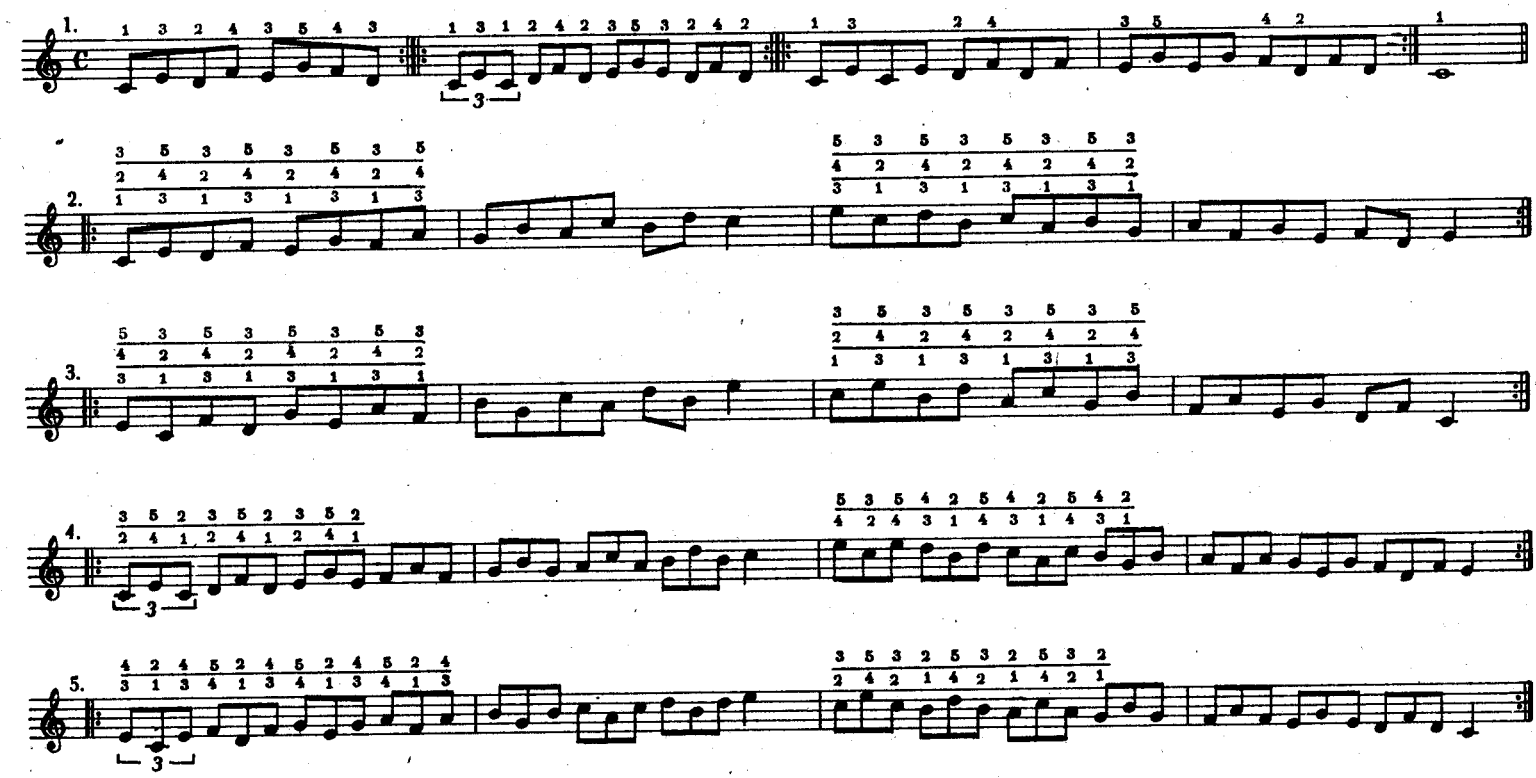
Tempo di valse

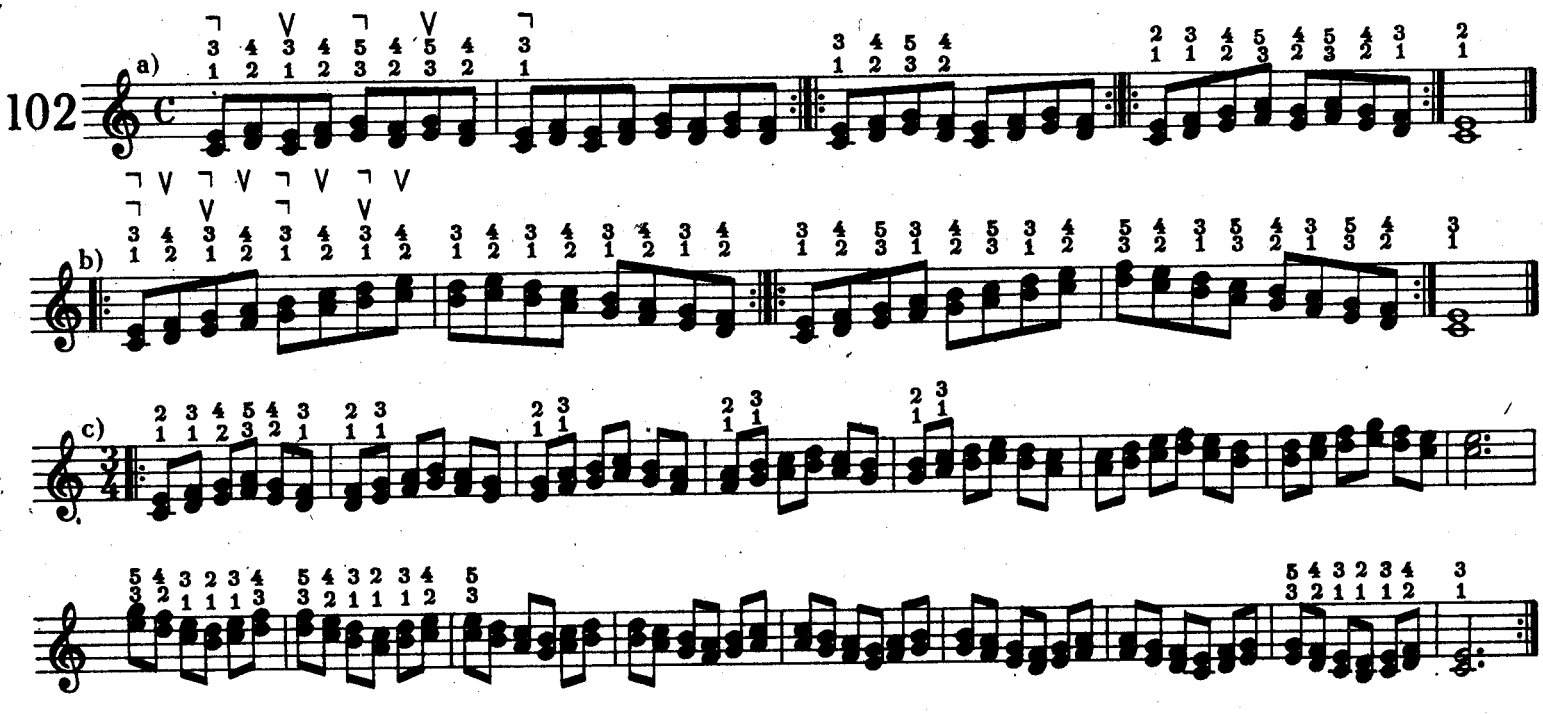




Tercje

Ćwiczenie przygotowawcze:

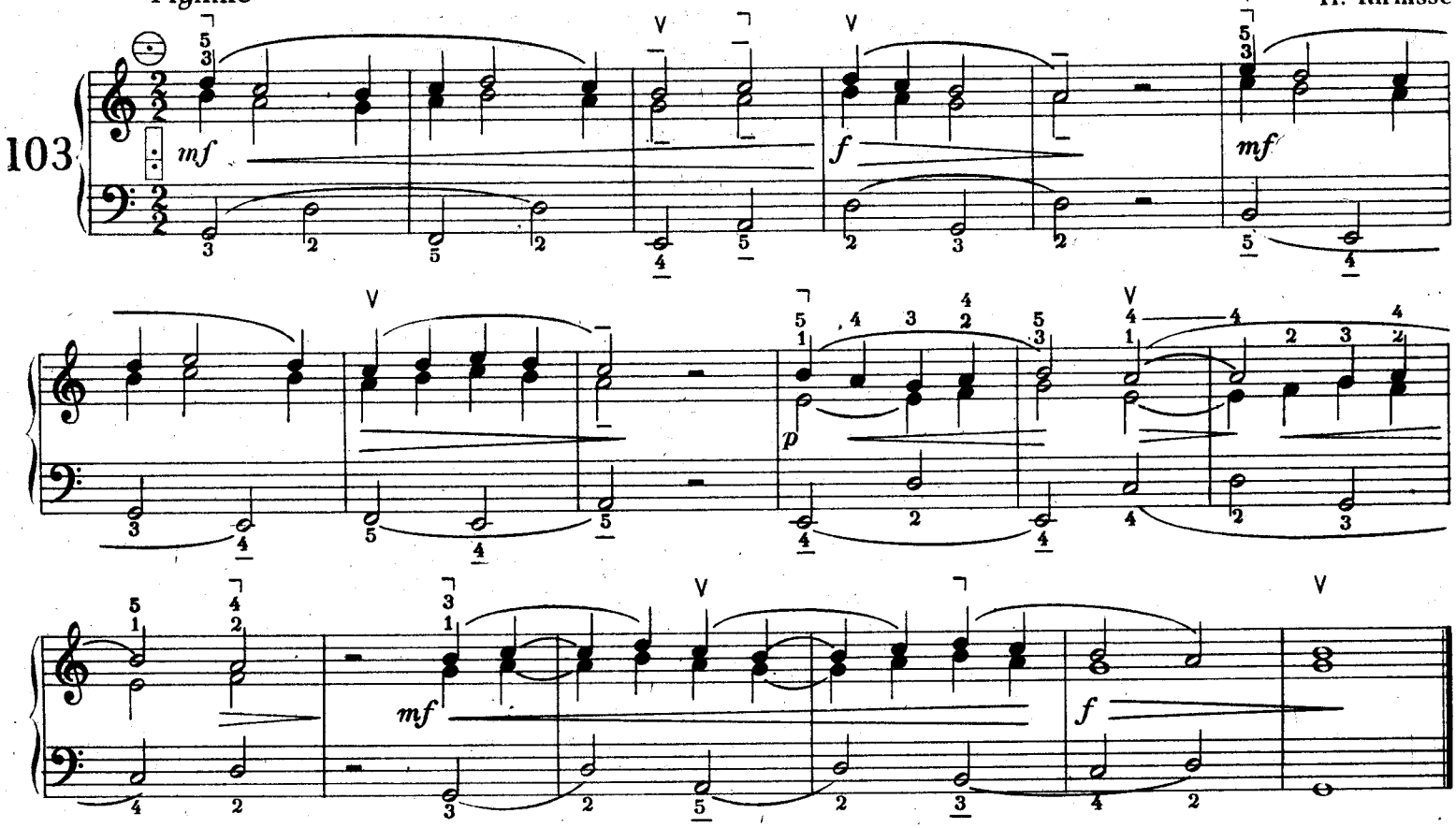




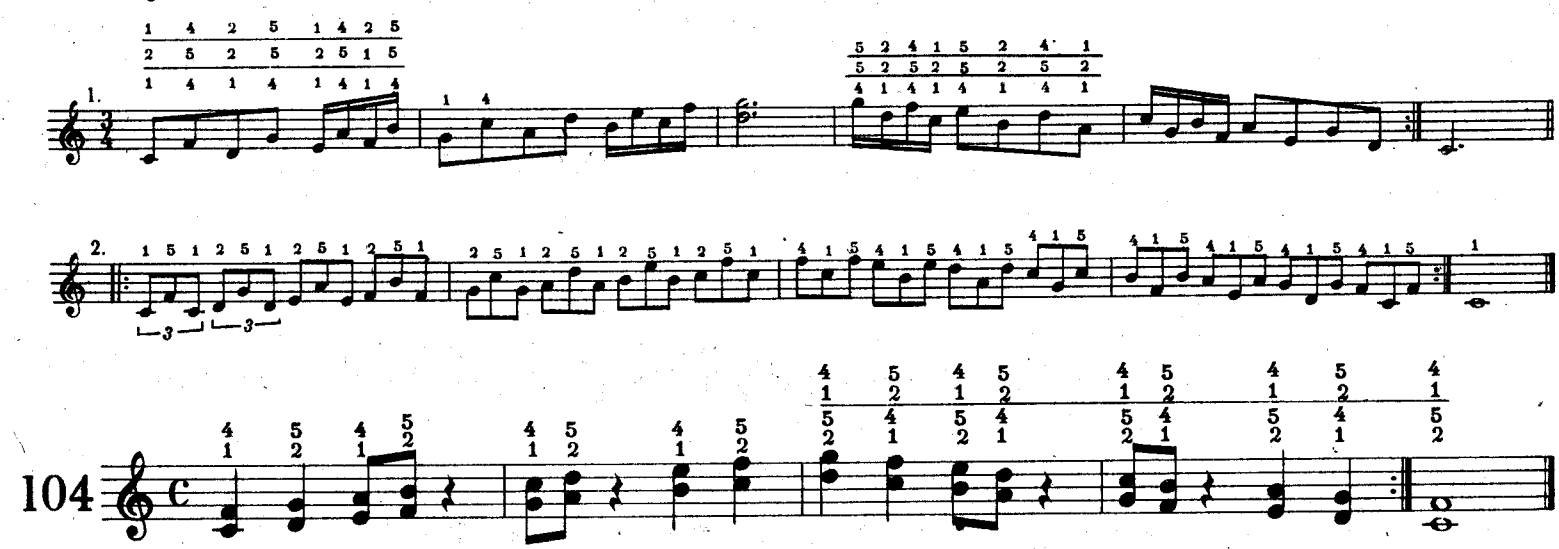
Nad Czarnym Morzem

Płynnie

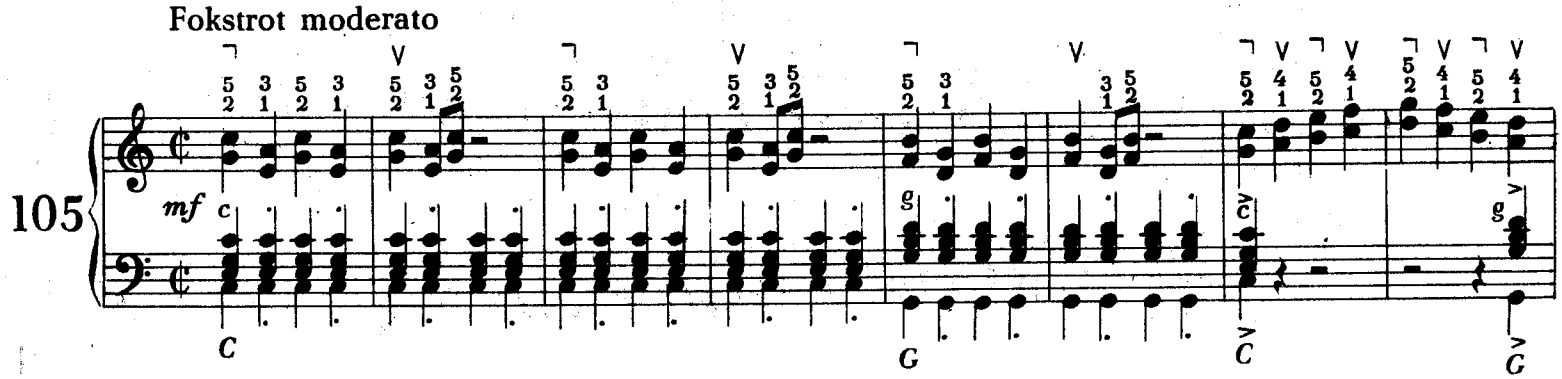
H. Kirmsse

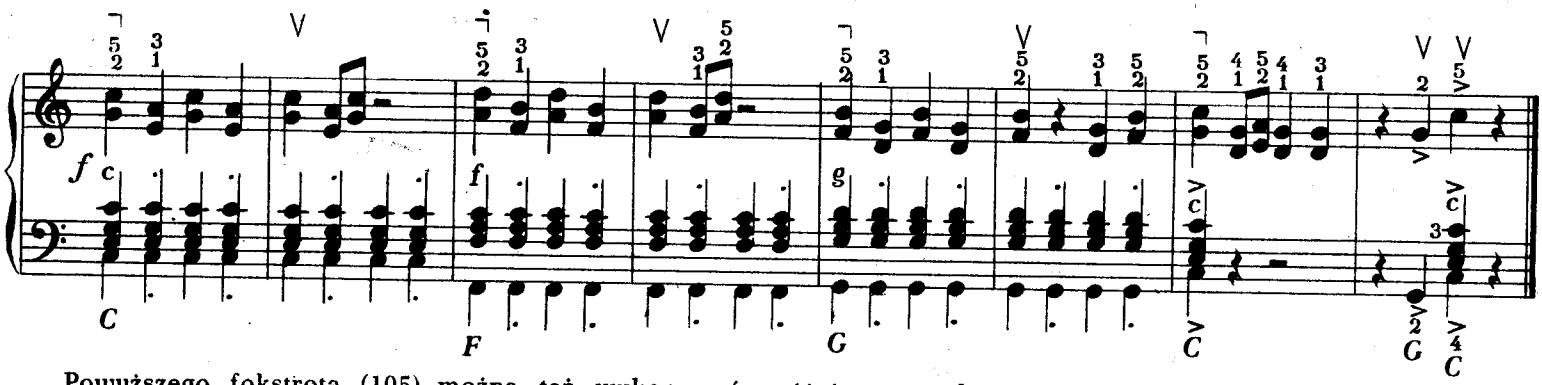


Kwarty



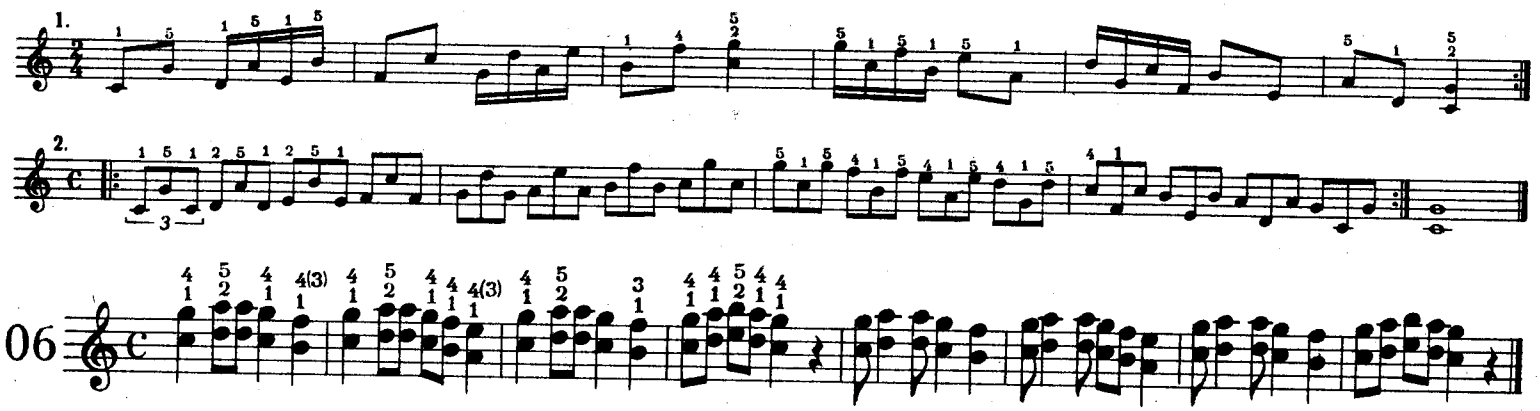
Fokstrot moderato





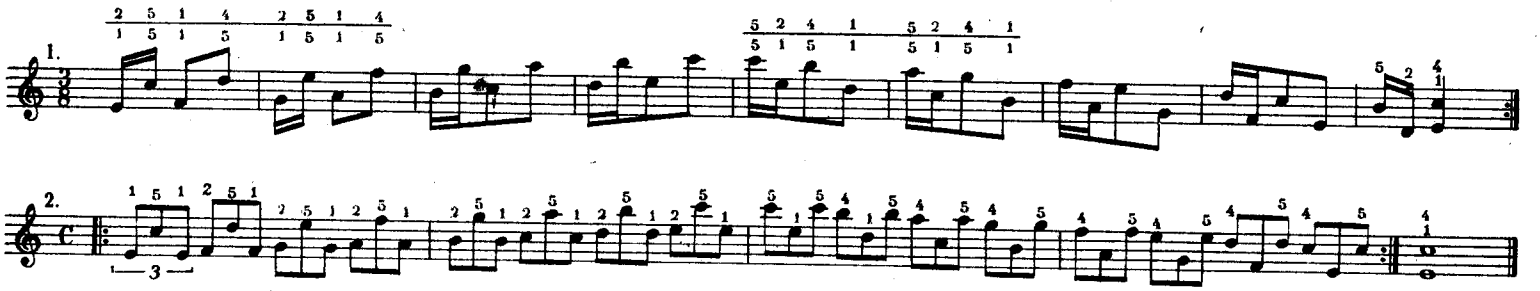
Powyższego fokstrota (105) można też wykonywać z zastosowaniem staccata miechowo-palcowego. Przy wykonaniu należy zwracać uwagę na wyraźne zaznaczenie różnicy pomiędzy akcentowanymi częściami taktu (pierwsza i trzecia ćwierćnuta), a nieakcentowanymi (druga i czwarta), wykonywanymi lekko i krótko.

Kwinty

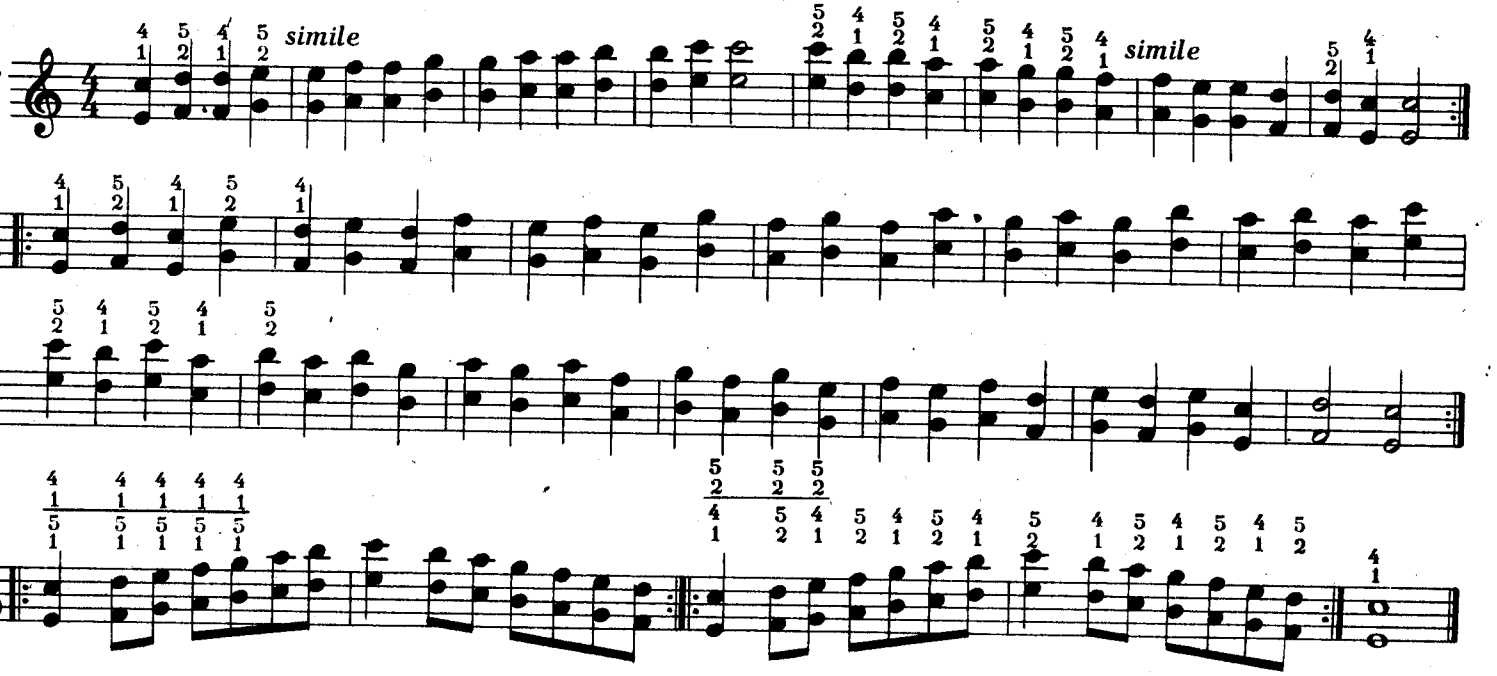


106

Seksty



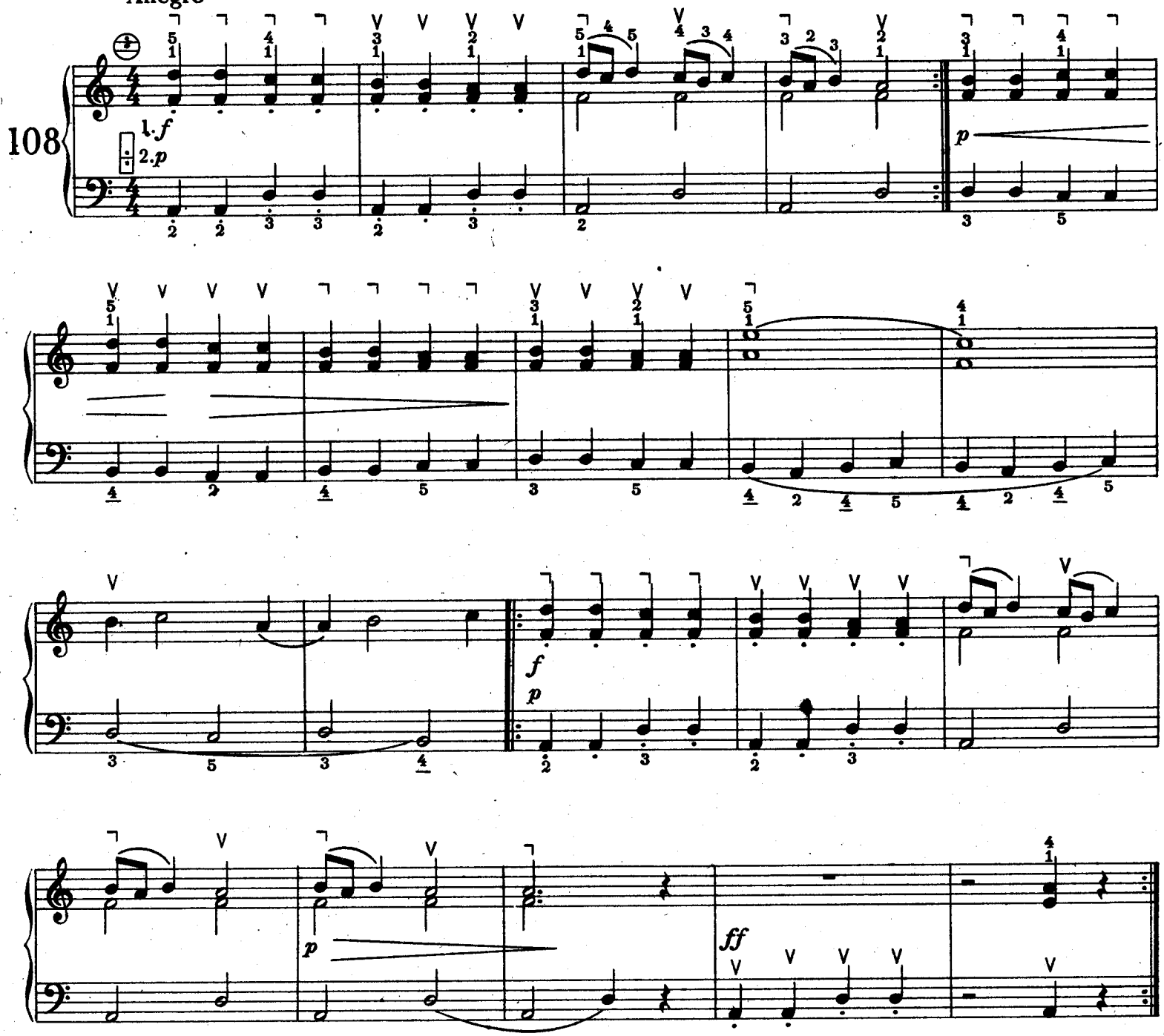
107



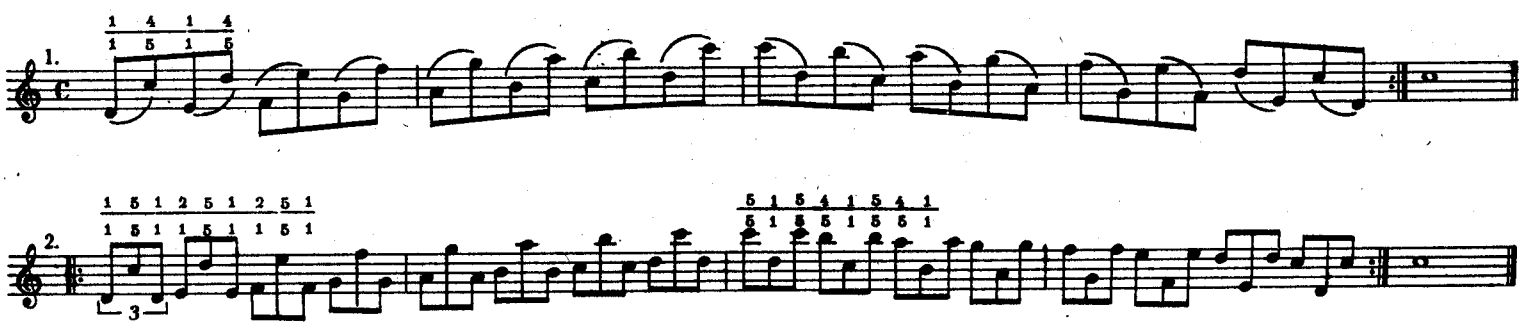
Nadejdzie zakończenie

Allegro

S. Stolte

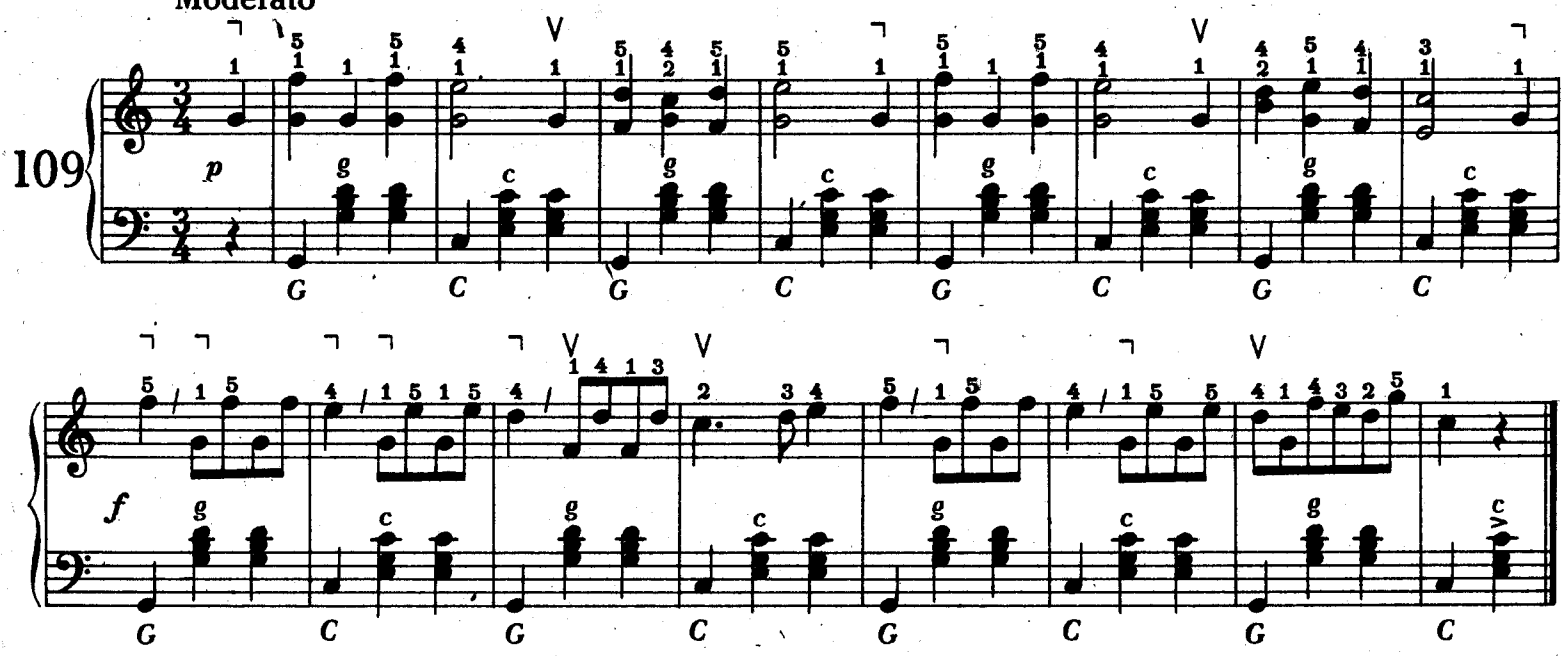


Septymy

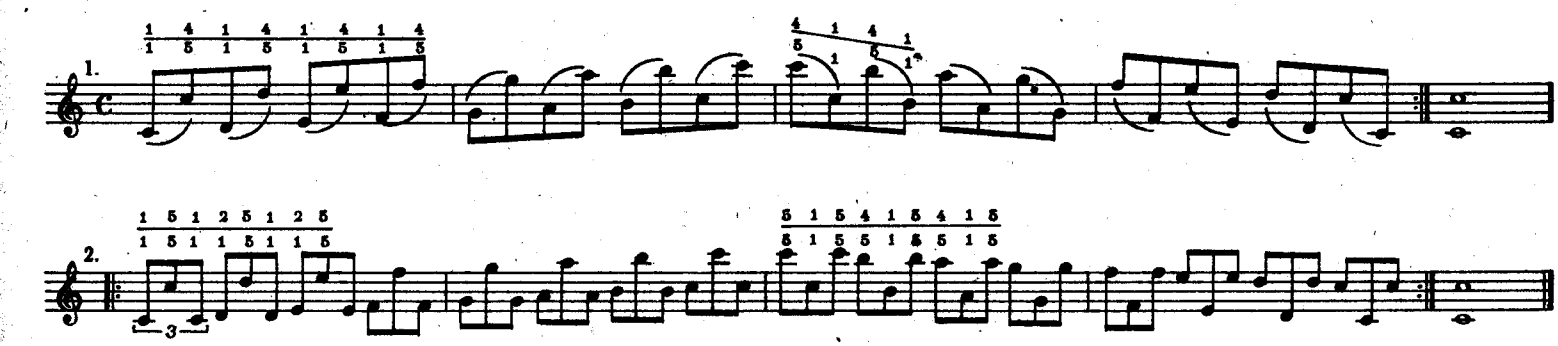


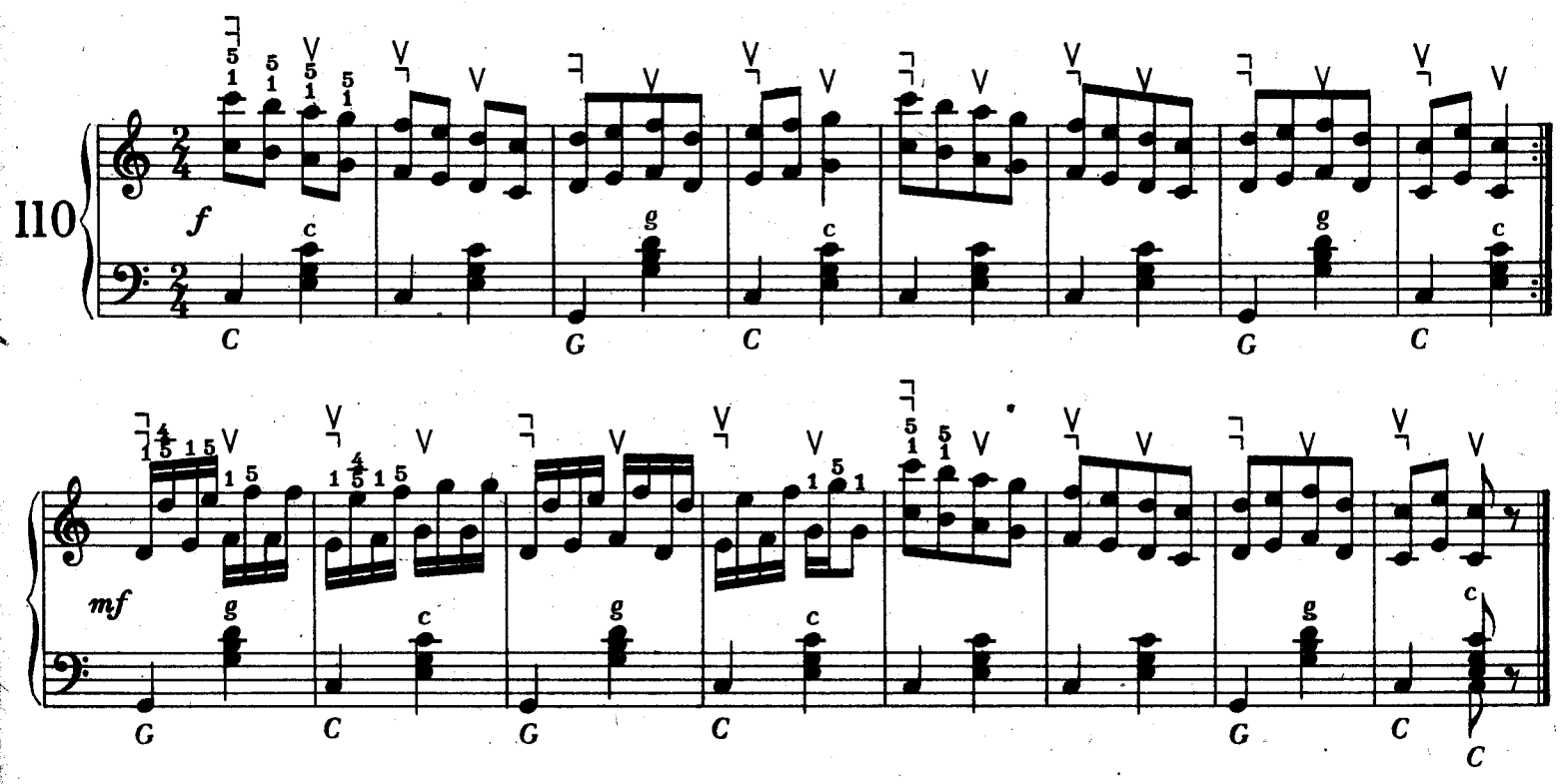
Piosenka

Moderato



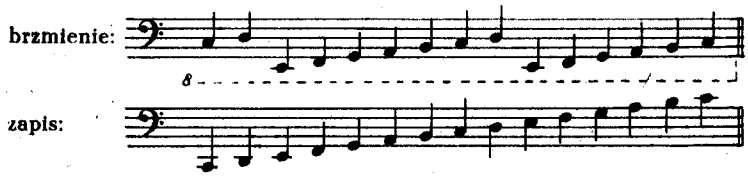
Oktawy



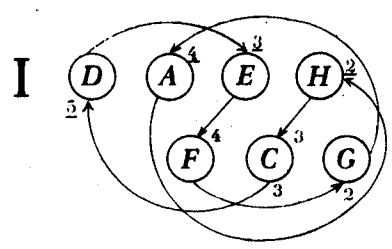


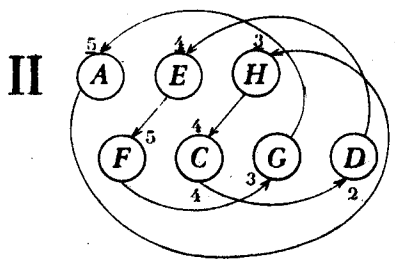
Ćwiczenia przygotowawcze lewej ręki do gam durowych. Gama C-dur

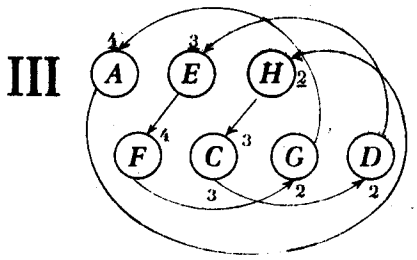
Rzeczywiste brzmienie gamy C-dur wykonywanej na basach jest o oktawę niższe aniżeli stosowany zapis i posiada załamanie brzmieniowe (skok o septymę między dźwiękami *d-e*). Pomimo to jednak – celem nabrania wprawy w czytaniu nut w rozszerzonej skali klucza basowego, jak również celem zasugerowania grającemu, jak faktycznie powinna brzmieć gama – stosujemy w niektórych ćwiczeniach poniżej zapis wyobrażeniowy, a więc taki, jaki obrazuje brzmienie analogicznej gamy wykonywanej na przykład na fortepianie:



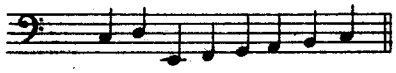
Jeśli chodzi o palcowanie gam durowych wykonywanych na basach, to rozpowszechnione są trzy jego rodzaje, a mianowicie:







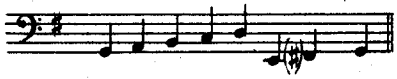
(dla małej ręki, z pominięciem 5. palca)



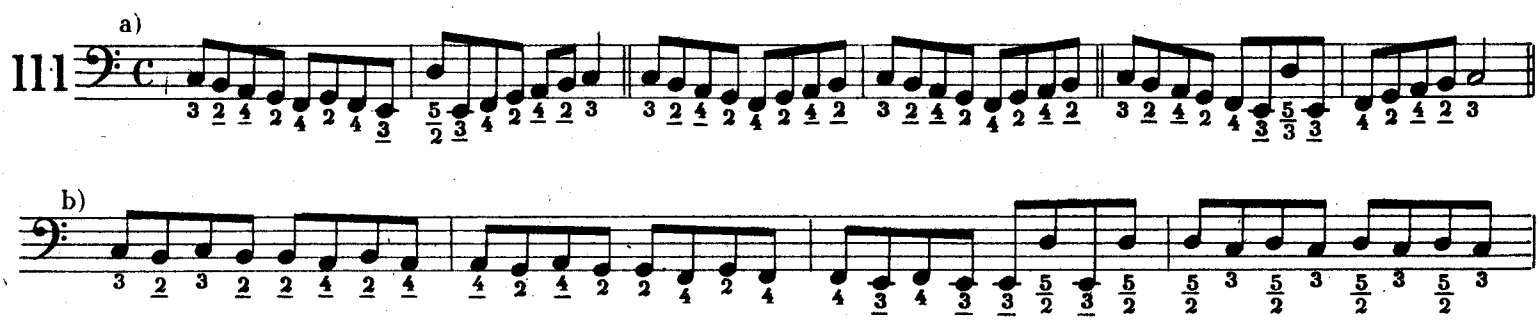
	c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*
I.	3	5	3	4	2	4	2	3
II.	4	2	4	5	3	5	3	4
III.	3	2	3	4	2	4	2	3

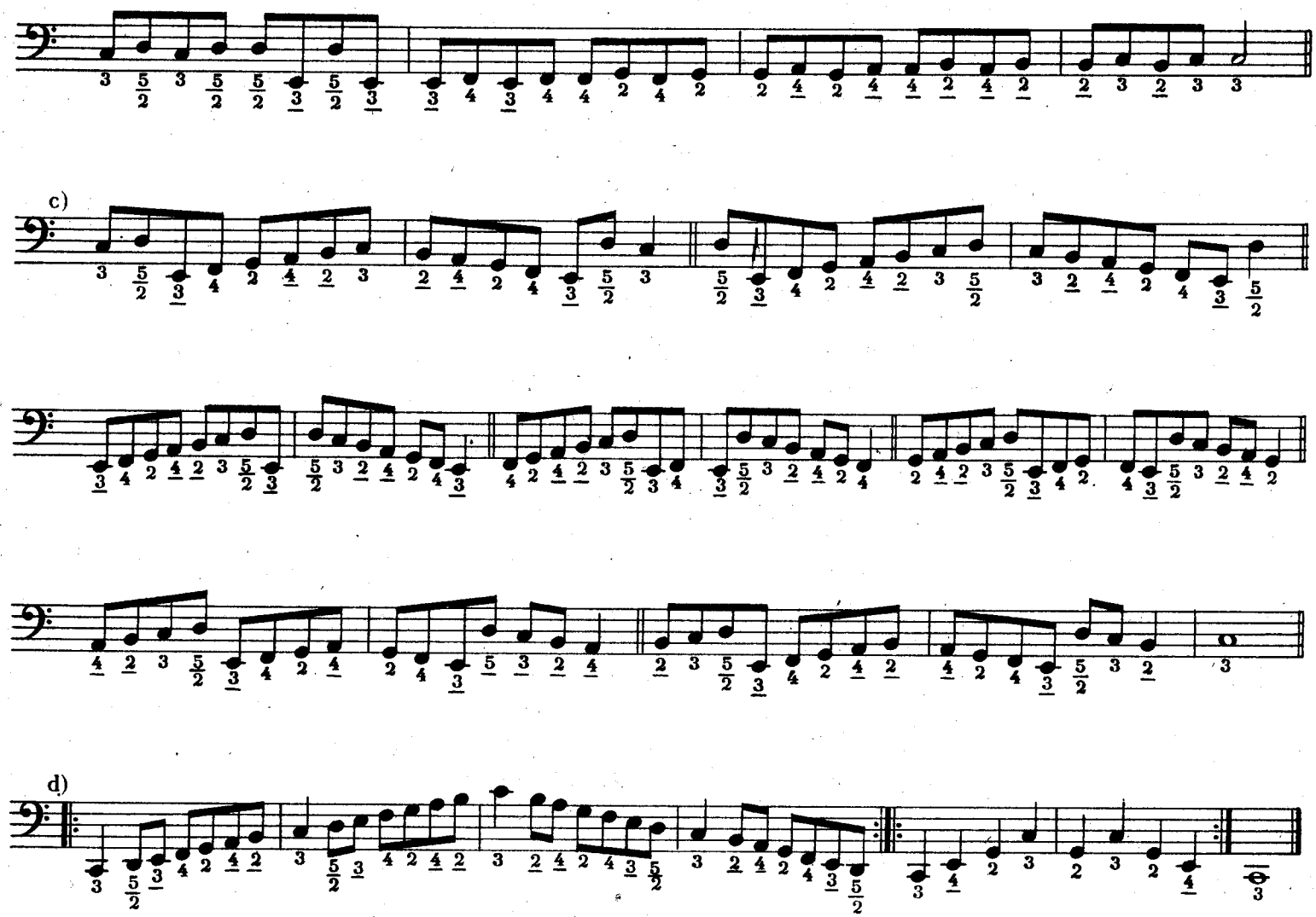
Aby ułatwić sobie sięganie palcem 5. do basów tercjowych, należy rękę wsunąć dość głęboko i nieco wyżej pod pas prowadzący. Ustawiając rękę w pozycji C-dur, staramy się, by palec 3. znalazł się na wysokości guzika B, przy czym przegub uwypuklamy.

W dalszych ćwiczeniach zastosowane zostało palcowanie I i III, według którego gamy durowe rozpoczynamy 3. palcem. Jak się okaże, od 3. palca będziemy zaczynać również gamy molowe oraz większość pasaży. Palcowanie gamy G-dur (zob. schemat niżej), podobnie jak każdej innej gamy durowej, jest identyczne.



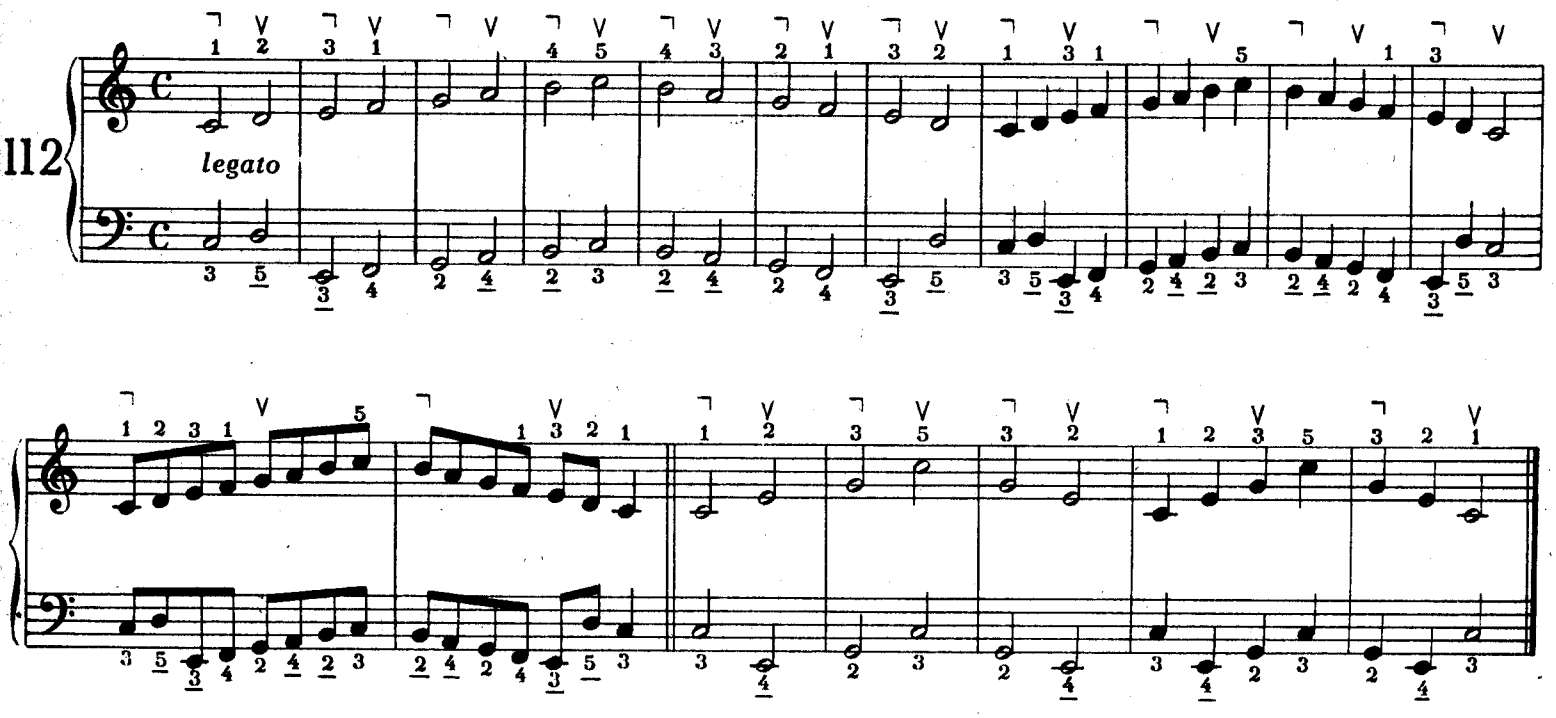
	g	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*fis*	*g*
I.	3	5	3	4	2	4	2	3
II.	4	2	4	5	3	5	3	4
III.	3	2	3	4	2	4	2	3



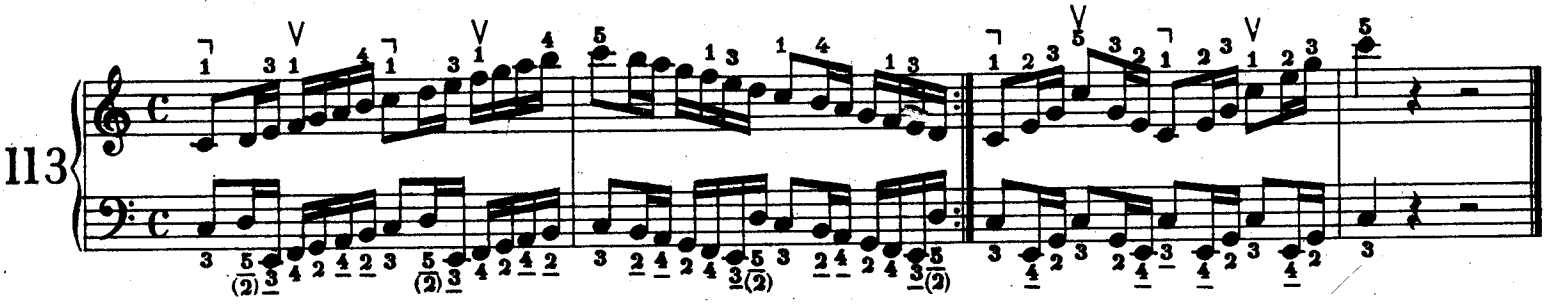


W ćwiczeniu 111d po gamie C-dur podany jest pasaż (trójdźwięk rozłożony) C-dur.

Sposób ćwiczenia gam w obrębie jednej oktawy

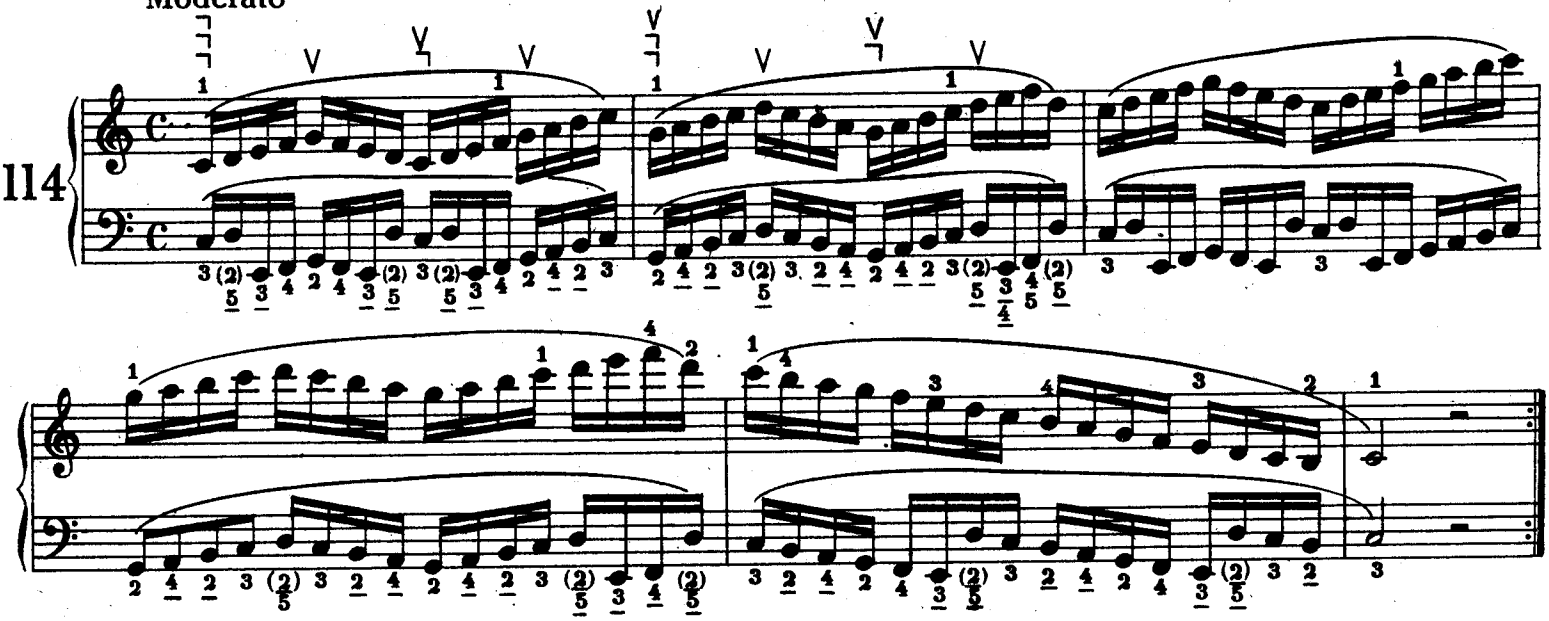


113



Moderato

114

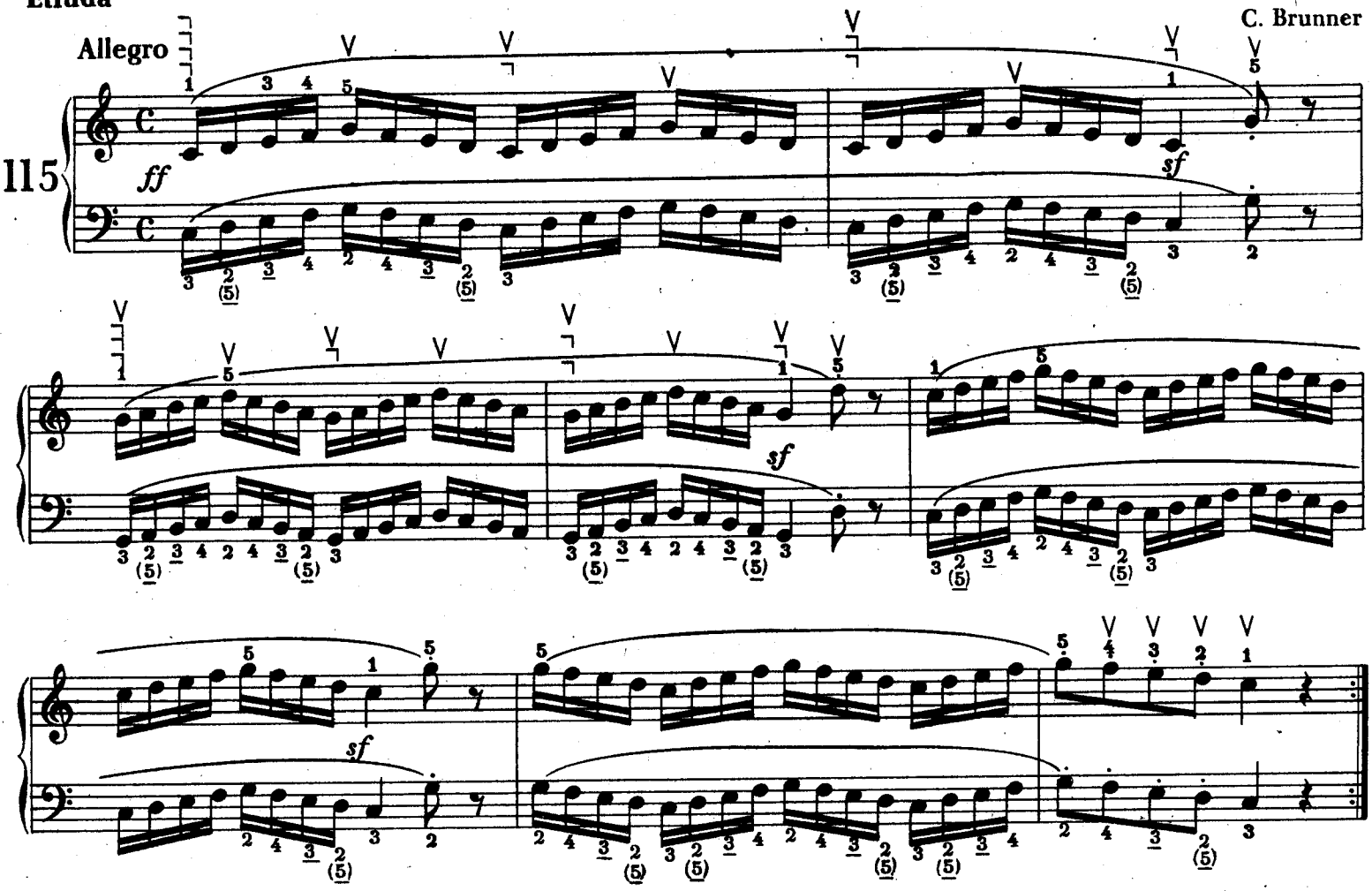


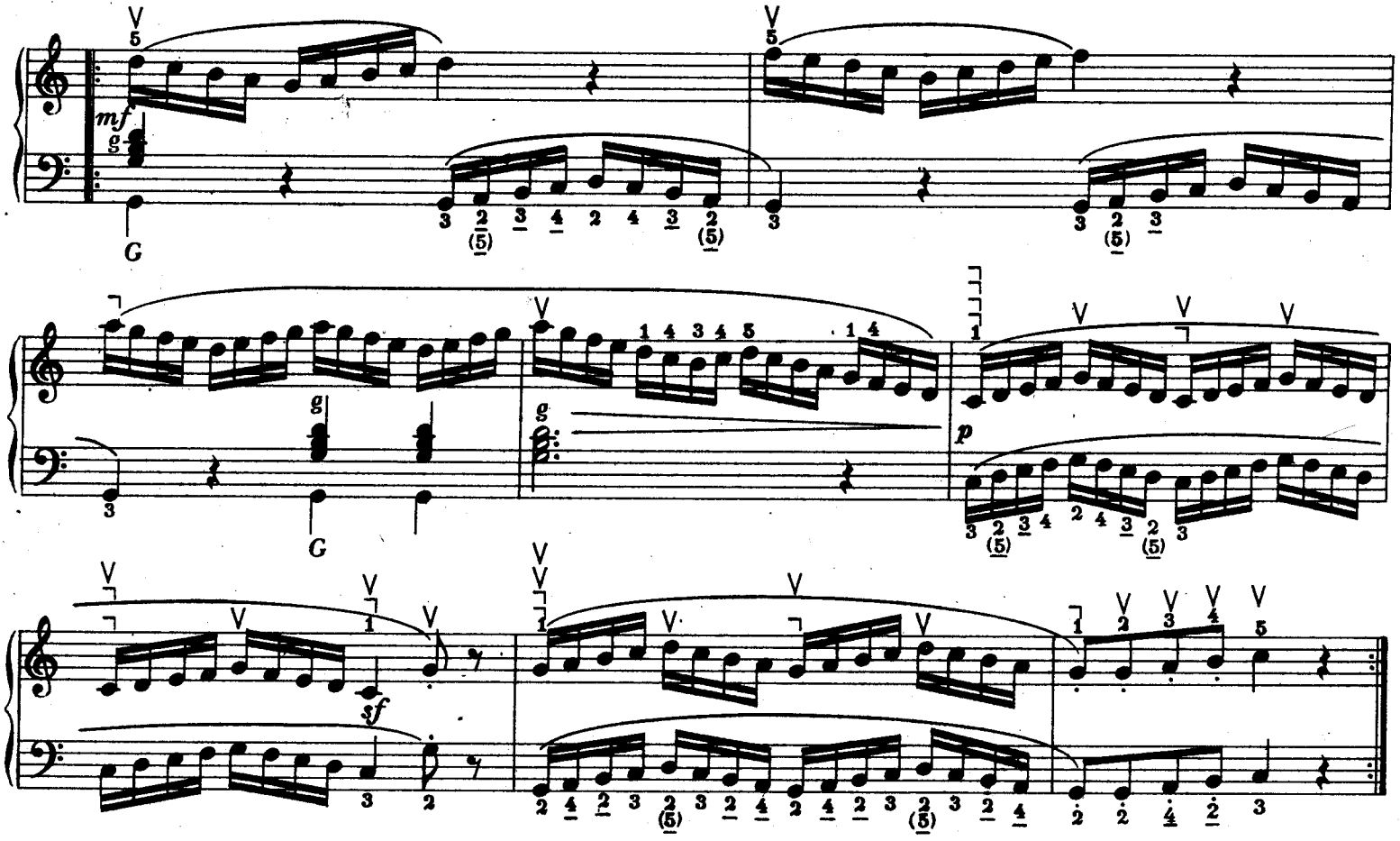
Etiuda

Allegro

C. Brunner

115

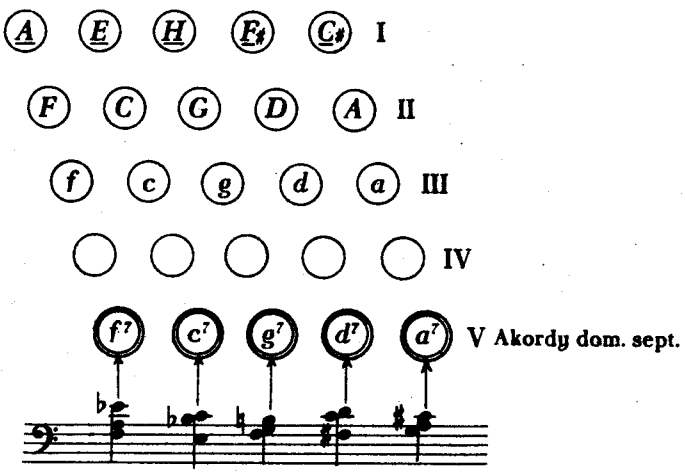




Akordy dominantowe septymowe

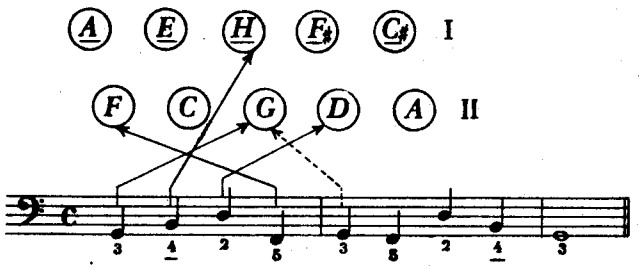
Akord dominantowy septymowy utworzony jest na V stopniu (na tzw. dominancie) gamy durowej. W gamie C-dur będzie to akord *g-h-d-f*. Guzik, którym wydobywamy ten akord, znajduje się w V rzędzie basów, w szeregu, w którym basem podstawowym jest dominanta danej tonacji; np. w tonacji C-dur guzik ten znajduje się w szeregu basu podstawowego G (o jeden szereg wyżej od pozycji toniki).

W akordeonie brzmienie tego akordu jest niepełne, gdyż kwinta (trzeci składnik akordu) jest opuszczona. W zapisie nutowym (w którym również opuszcza się kwintę) akordy te są notowane albo w postaci zasadniczej, albo w przewrocie, zależnie od składników dźwiękowych, które muszą się mieścić w ustalonej skali (*e-es*[1]).

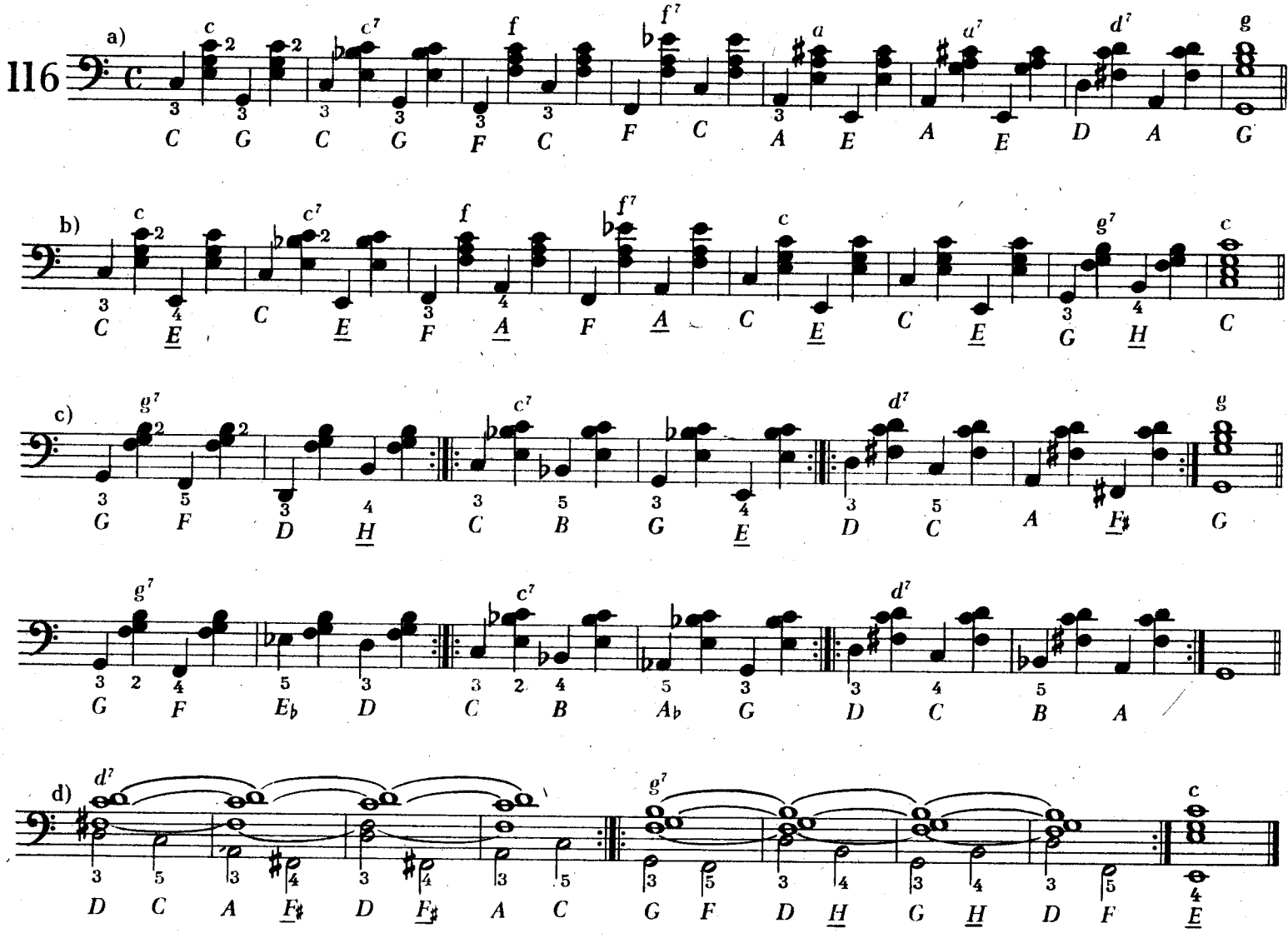


W praktyce wykonawczej, zwłaszcza przy akompaniowaniu, każdy z dźwięków składowych dowolnego akordu (a więc również akordu dominantowego septymowego) ma często zastosowanie jako bas pojedynczy

Wzór palcowania pasażu akordu dominantowego septymowego lewą ręką:



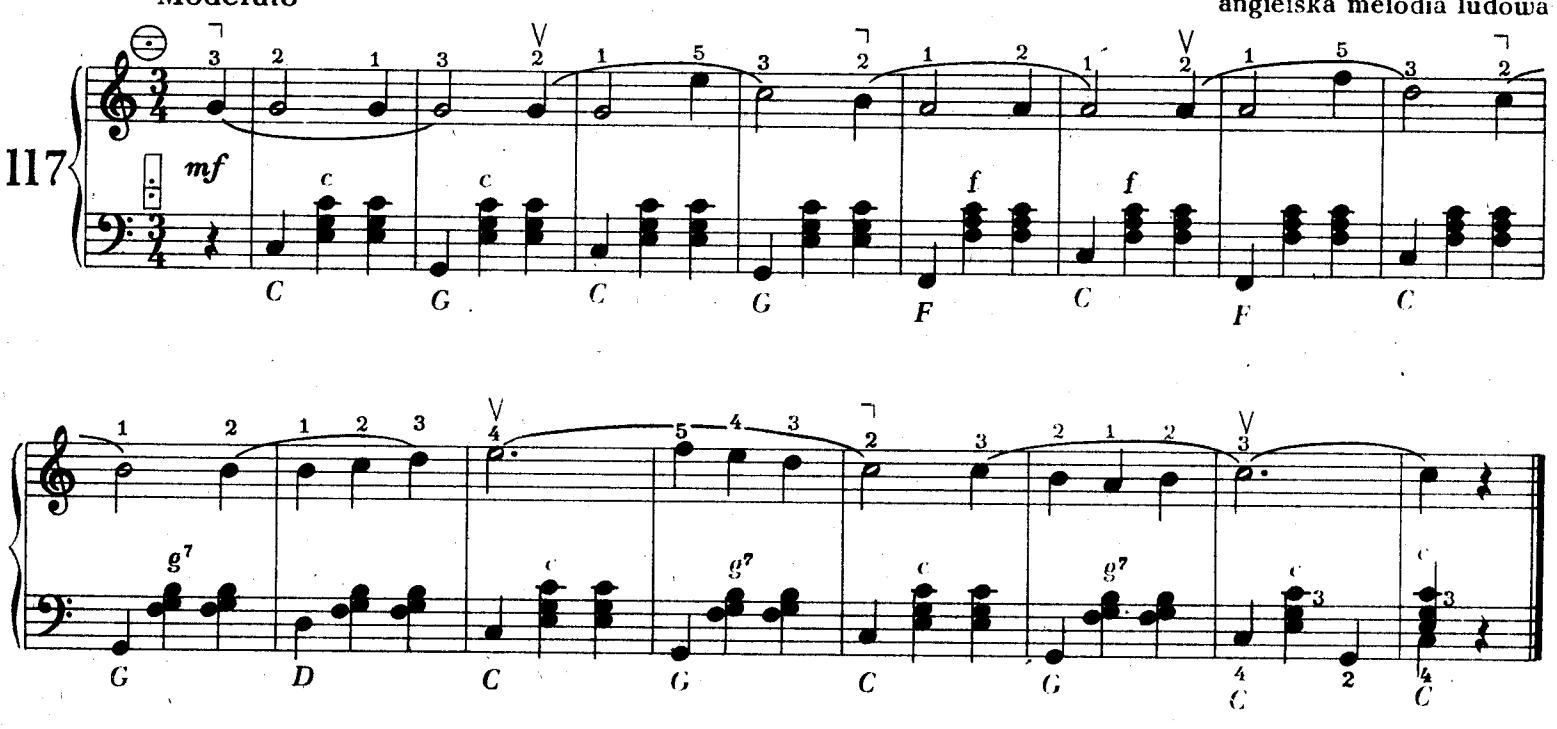
Guziki V rzędu basów (akordy dominantowe septymowe) naciskamy 2. palcem, podobnie jak dominantowe trójdźwięki durowe. Wszystkie akordy dla prawej ręki (dla wszystkich tonacji) zamieszczone są w zestawieniu gam i pasaży (Część II *Szkoły*).



Wieczorny walc

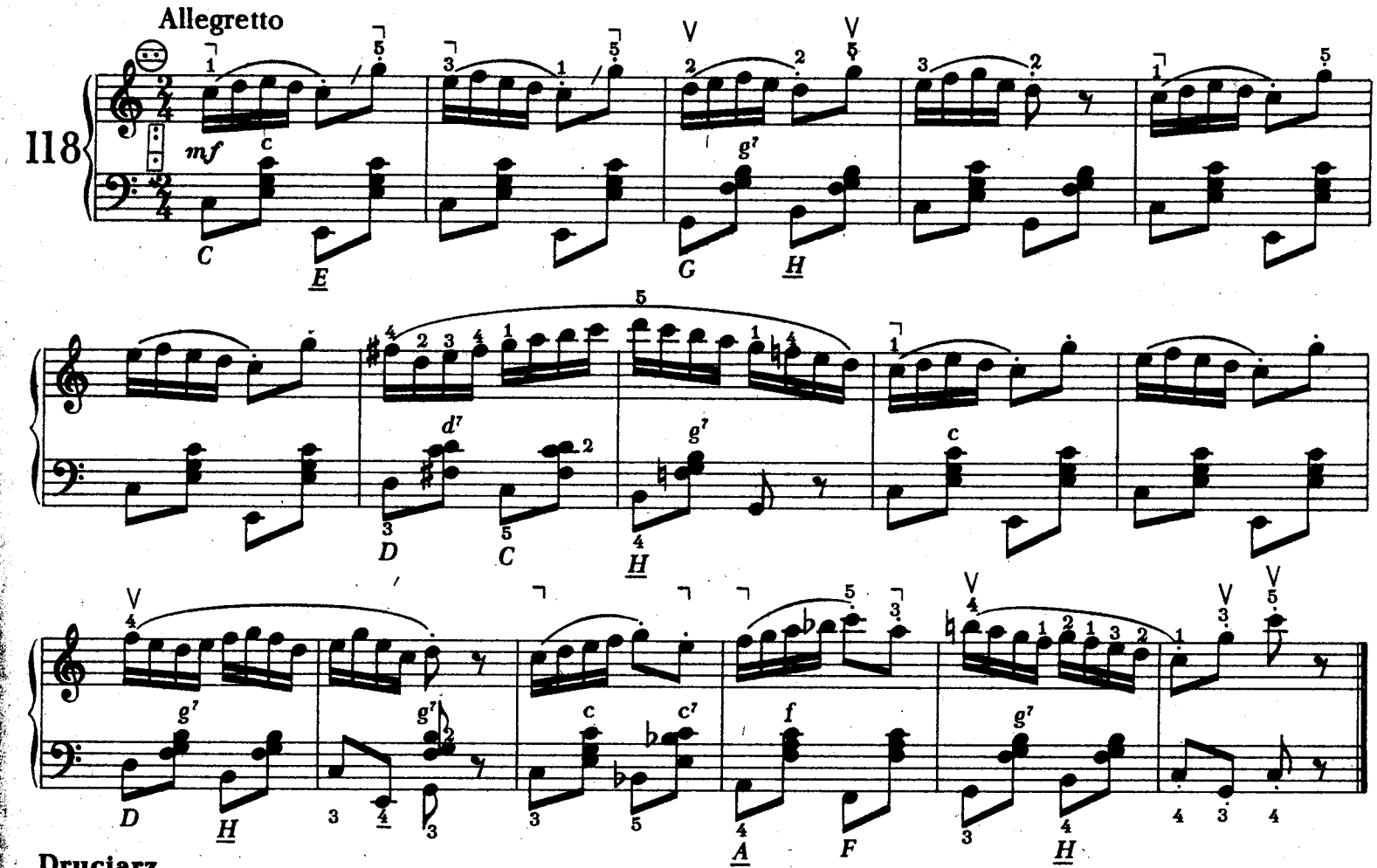
Moderato

angielska melodia ludowa



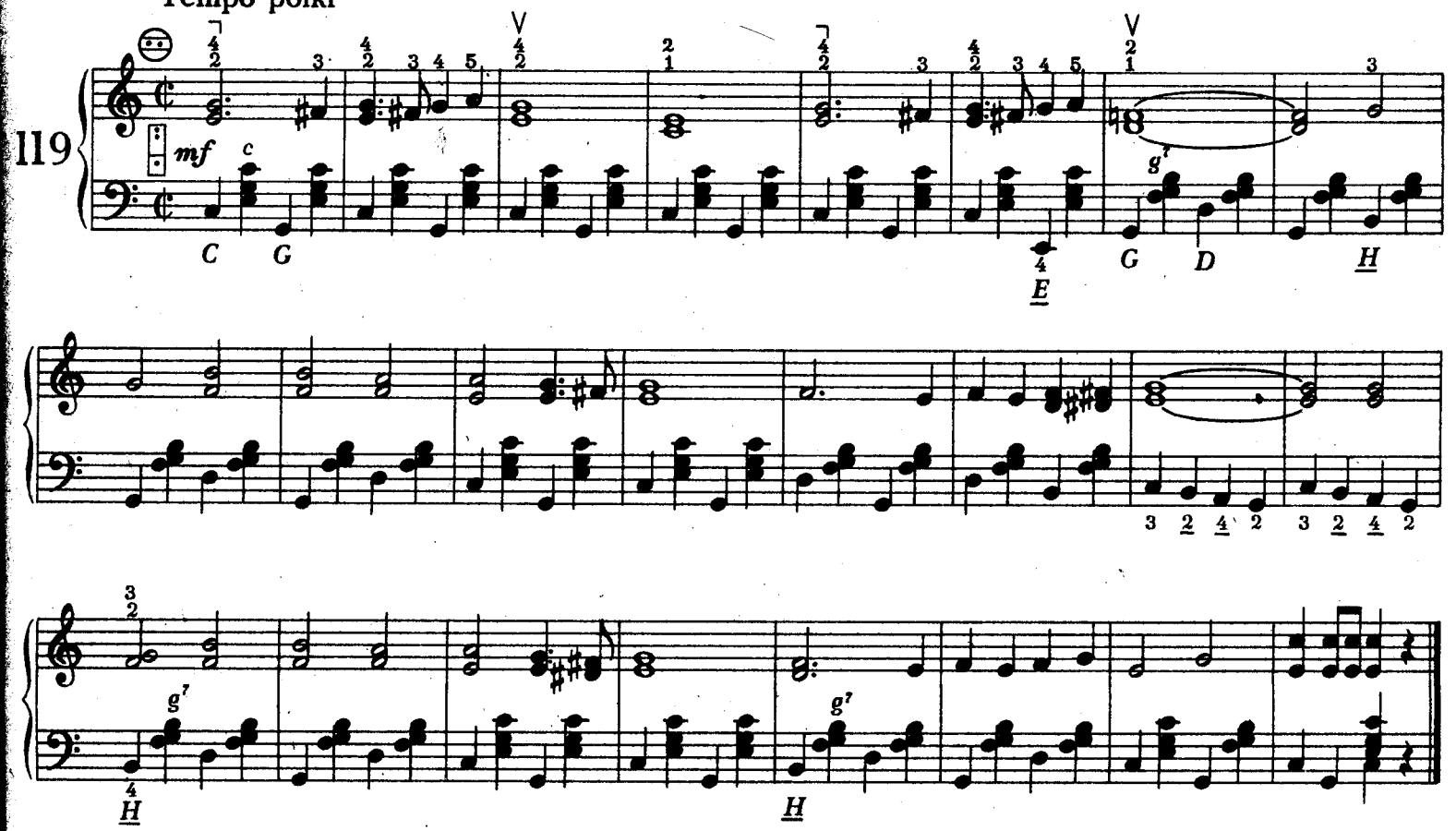
Wesoła poleczka

Allegretto

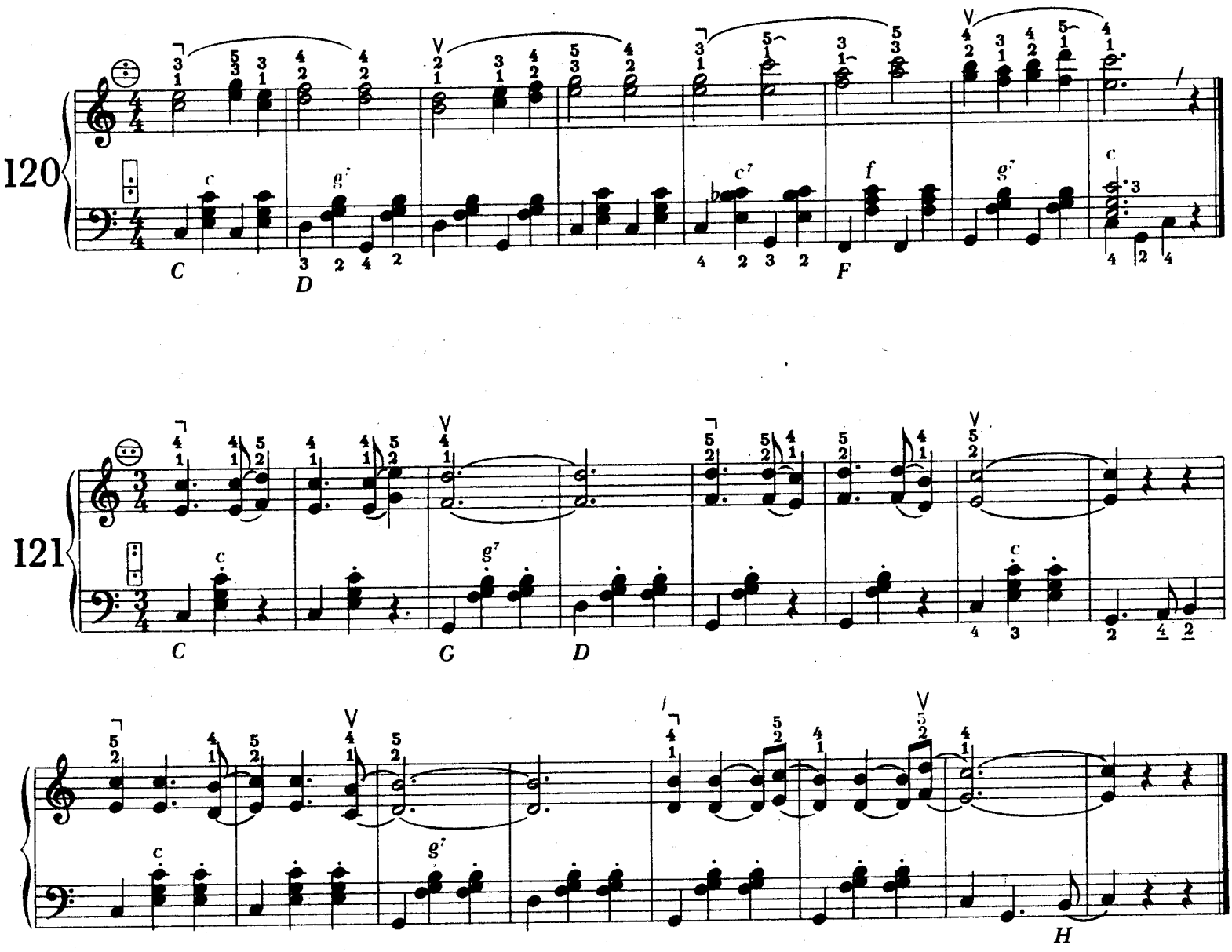


Druciarz

Tempo polki



Ćwiczenia w tercjach i sekstach



Gama i tonacja a-moll. Ćwiczenia prawej i lewej ręki

Skala molowa naturalna posiada półtony między stopniami II–III oraz V–VI. Możemy ją utworzyć rozpoczynając od dowolnego dźwięku i wtedy mamy do czynienia z gamą. Jeżeli utworzymy ją od VI stopnia skali durowej, wówczas będzie posiadać tę samą ilość krzyżyków (względnie bemoli), co odpowiednia gama durowa. Mówimy wówczas, że obie gamy, durowa i molowa, są równoległe. Na przykład VI stopniem gamy C-dur jest dźwięk *a*, który daje początek (jest toniką) równoległej gamie a-moll:

C-dur													
I	II	III – IV	V	VI	VII – VIII								
c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	
					I	II – III	IV	V – VI	VII	VIII			
					a-moll								

Naturalna gama molowa jest stosunkowo mało używana, ponieważ nie posiada tzw. dźwięku prowadzącego na VII stopniu, oddalonego o półton od toniki. Celem uzyskania go należy podwyższyć VII stopień (w tym wypadku *gis*) i wtedy otrzymamy tzw. gamę molową harmoniczną: *a, h, c, d, e, f, gis, a*. Aby uniknąć w tak utworzonej gamie harmonicznej niemelodycznej sekundy zwiększonej między VI i VII stopniem, podwyższa się niekiedy VI stopień i wtedy otrzymujemy tzw. gamę molową melodyczną: *a, h, c, d, e, fis, gis, a*. Przy postępie w dół dźwięk prowadzący nie jest już potrzebny, stosujemy więc gamę molową naturalną, kasując uprzednie podwyższenia VI i VII stopnia.

Jako oznaczenia przykluczowe w tonacjach molowych stosujemy zawsze te same znaki chromatyczne, co w równoległych gamach durowych, czyli takie znaki, jakie odpowiadają gamie molowej naturalnej. Pojawiające się w utworze podwyższenia VI lub VII stopnia oznaczamy jako znaki przypadkowe w nutach.

a - moll harmoniczna

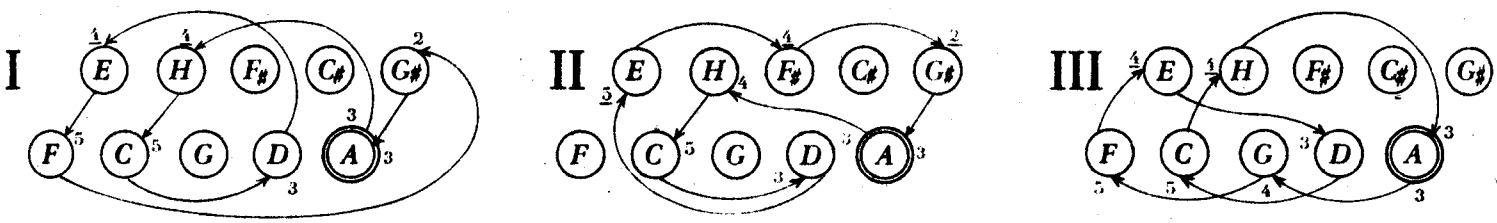
122

a - moll melodyczna

123

Trzy schematy palcowania gamy molowej (a-moll)

Zamieszczone niżej schematy przedstawiają sposób palcowania gamy molowej (a-moll): I – harmonicznej, II – melodycznej w górę, III – melodycznej w dół (naturalnej).



harmoniczna

124

melodyczna

125

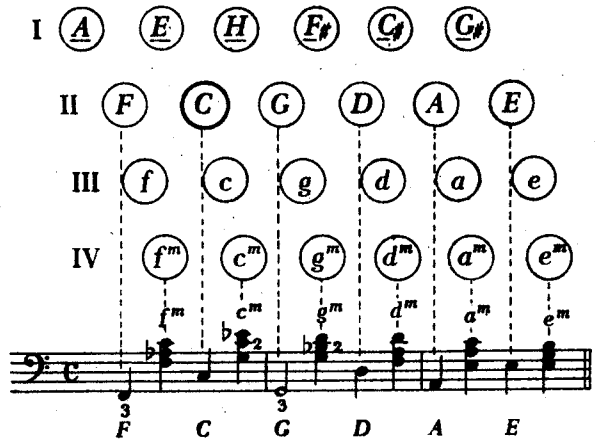
Analogicznie palcuje się wszystkie inne gamy molowe z uwzględnieniem oczywiście odpowiedniej pozycji.

Trójdźwięki molowe na basach. Akompaniament basowy

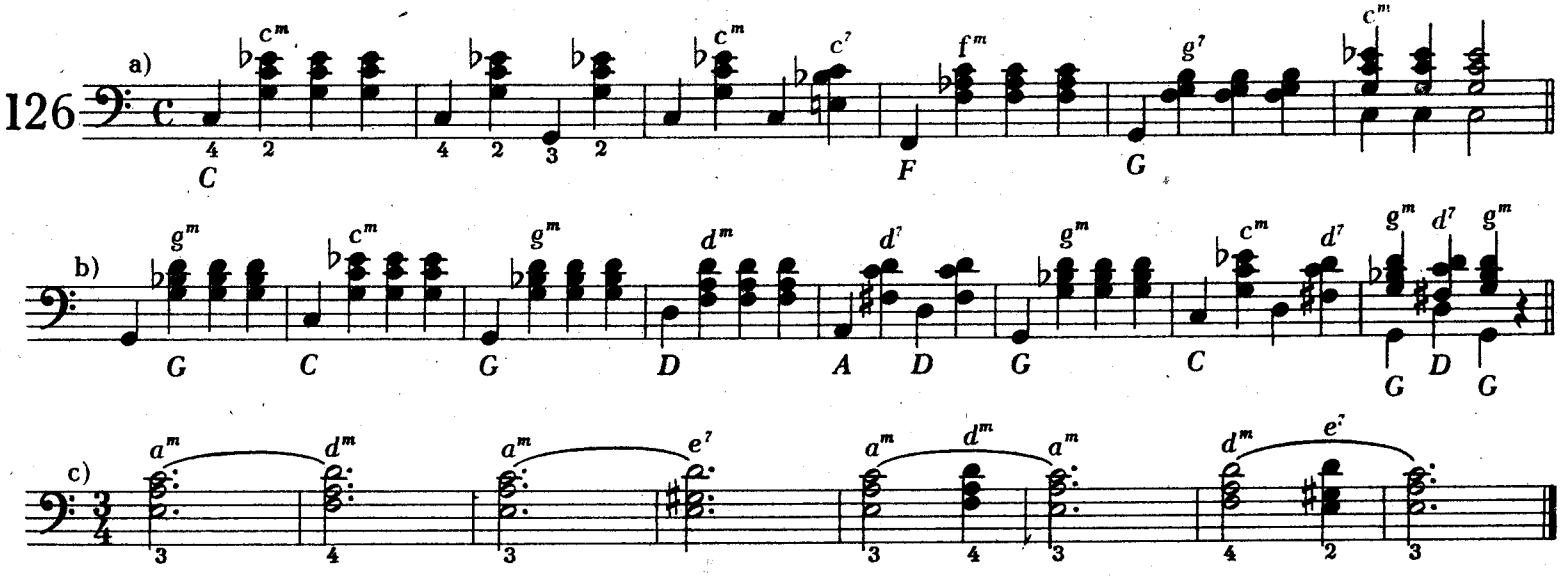
Guziki trójdźwięków molowych (IV rząd basów) naciskamy 2. palcem, podobnie jak trójdźwięki durowe i akordy dominantowe septymowe.

Podkreślić należy, że akord dominantowy septymowy ma identyczną budowę i brzmienie w tonacji durowej i molowej jednoimiennej, tzn. w tonacjach, których dźwięki początkowe (toniki) są wspólne, np. C-dur i c-moll, G-dur i g-moll itp.

Jeszcze uwaga dotycząca pisowni nazw gam i tonacji: nazwy gam i tonacji durowych piszemy dużą literą, np. C-dur, D-dur, molowych zaś małą, np. a-moll, b-moll. (Nie dotyczy to oczywiście symboli w zapisie nutowym akordeonu, gdzie trójdźwięki durowe i molowe oznaczamy małą literą, dodając przy molowych literę „m" — zob. s. 17).



126

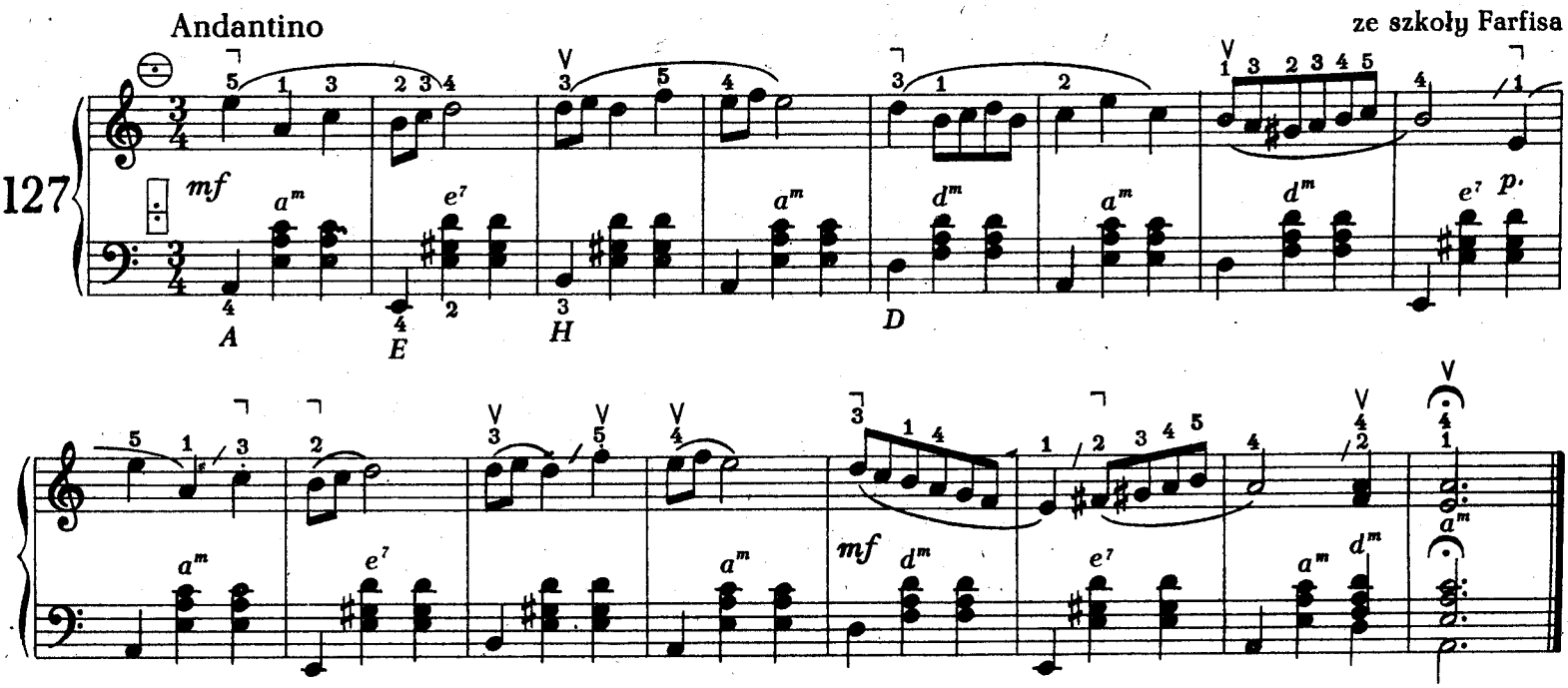


Mała melodia

127

Andantino

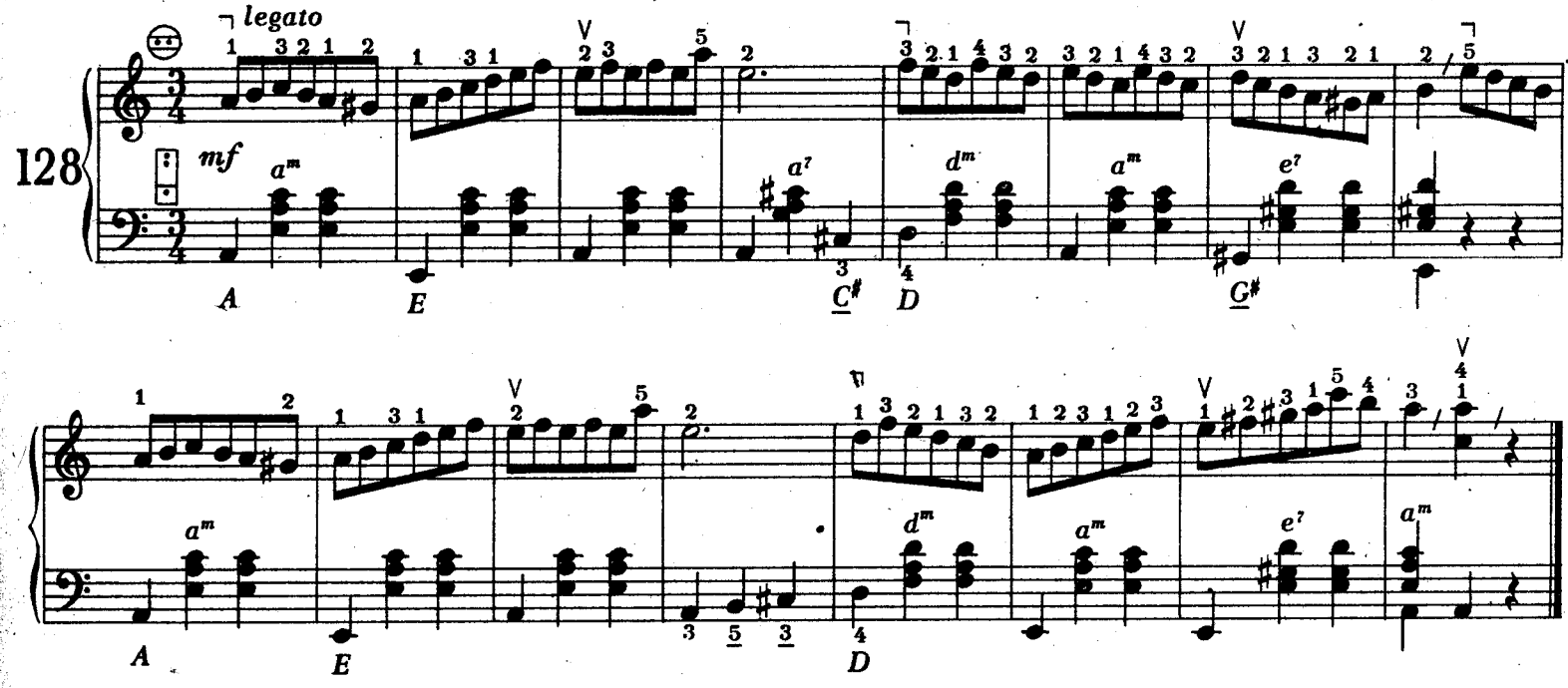
ze szkoły Farfisa



Fermata (𝄐) oznacza dowolne przedłużenie wartości rytmicznej nuty, akordu lub pauzy, nad którymi jest umieszczona

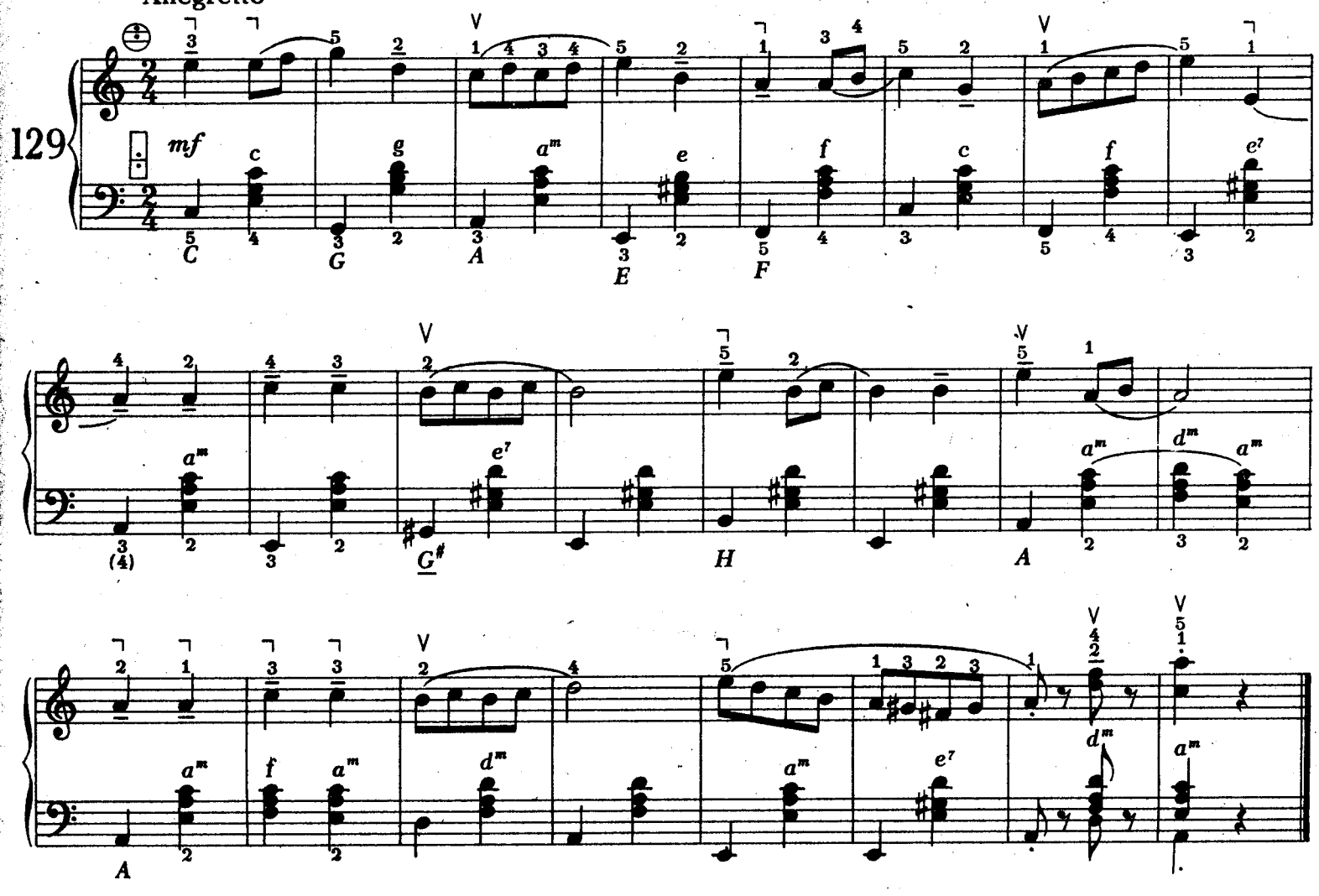
Mały walczyk

Allegretto vivace



Pieśń tęsknoty

Allegretto



Studium chińskie

Lento

F. Fugazza

pp

Vivo

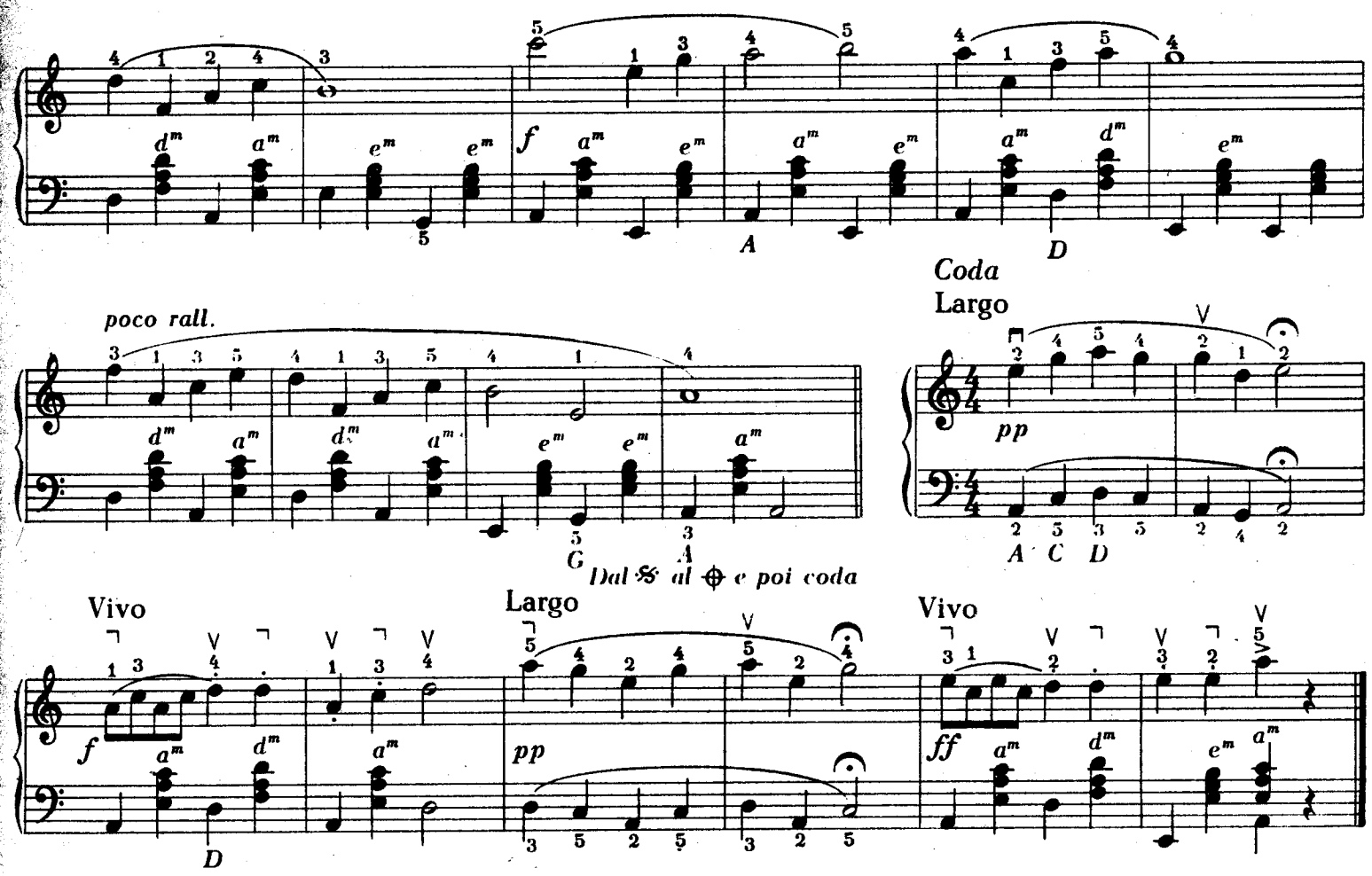
mf

rall.

Grandioso

f

ff

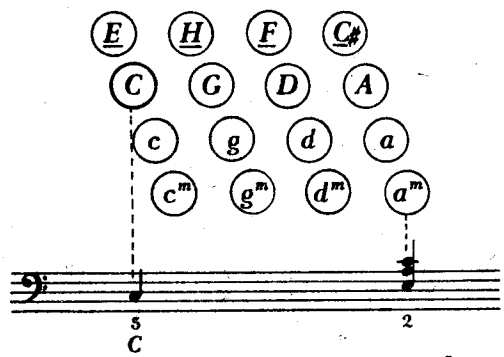


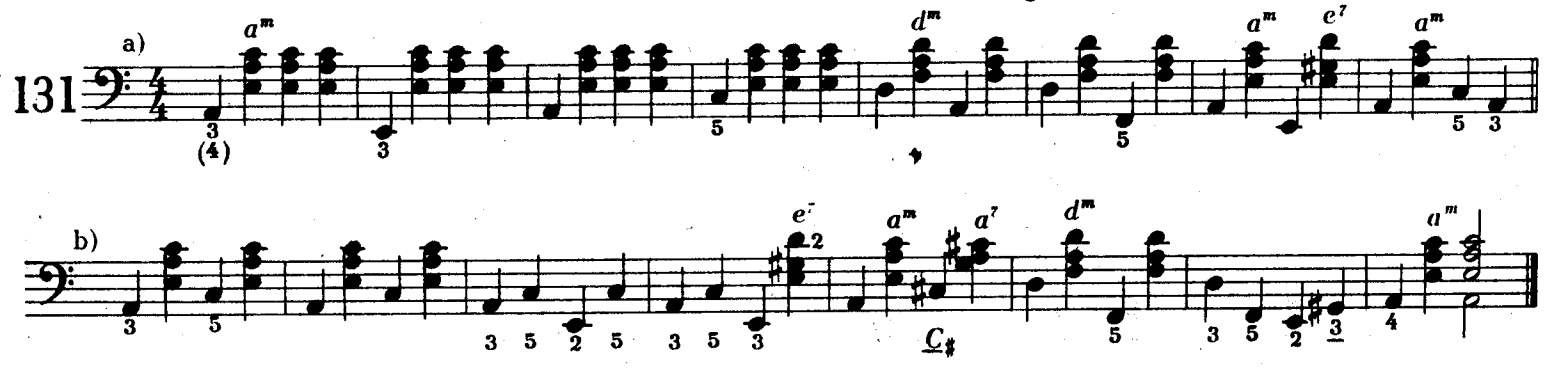
W utworze 130 należy przestrzegać zaznaczonej artykulacji legato i staccato. Zwrócić również uwagę na częste zmiany tempa i włoskie określenia wykonawcze (zob. s. 10).

Określenie *dal 𝄋 al ⊕ e poi coda* oznacza, że utwór należy powtórzyć od znaku 𝄋 do znaku ⊕, po czym następuje coda. *Coda* jest to rodzaj zakończenia utworu.

Tercja mała w rzędzie basów podstawowych

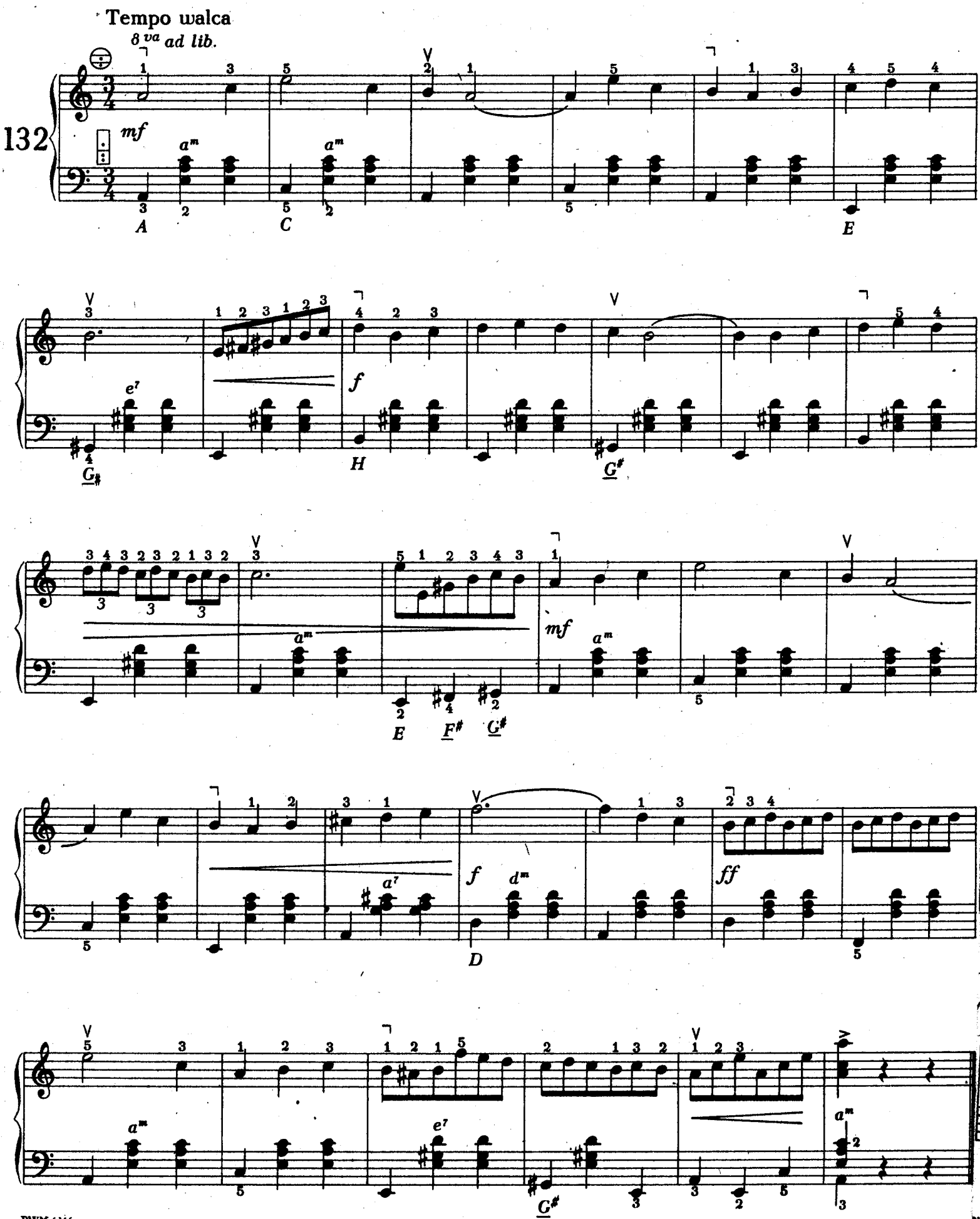
Małą tercję, która jest III stopniem w gamie molowej i równocześnie tercją trójdźwięku molowego, znajdujemy w rzędzie basów podstawowych (trzeci guzik poniżej toniki molowej). Guzik ten naciskamy 5. palcem. Ponieważ jest to dość duża odległość na tastaturze, należy ten chwyt wyćwiczyć tak, by nie sprawiał trudności (zob. załączony schemat).





Małgorzatka

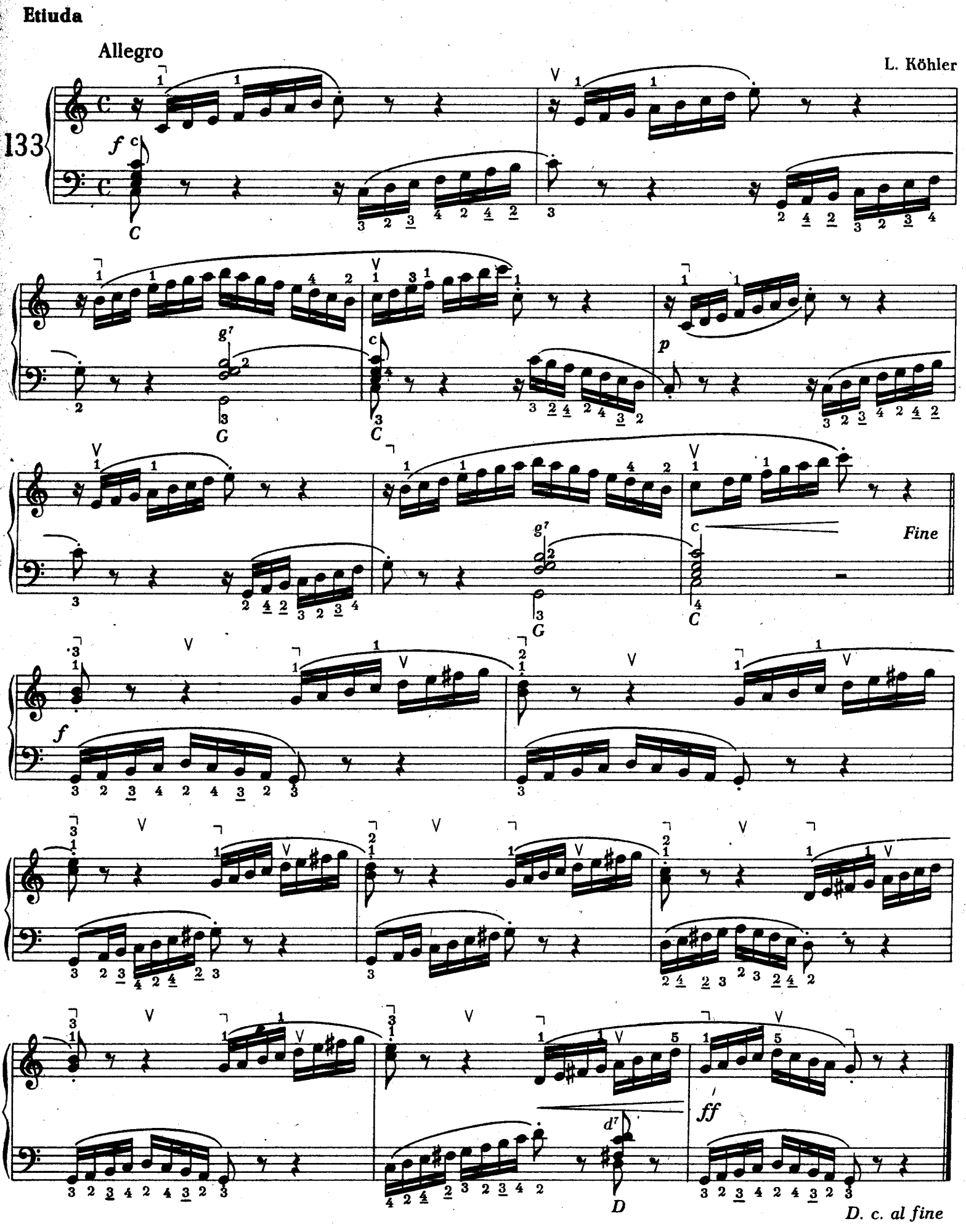
(walc)



Etiuda

Allegro

L. Köhler

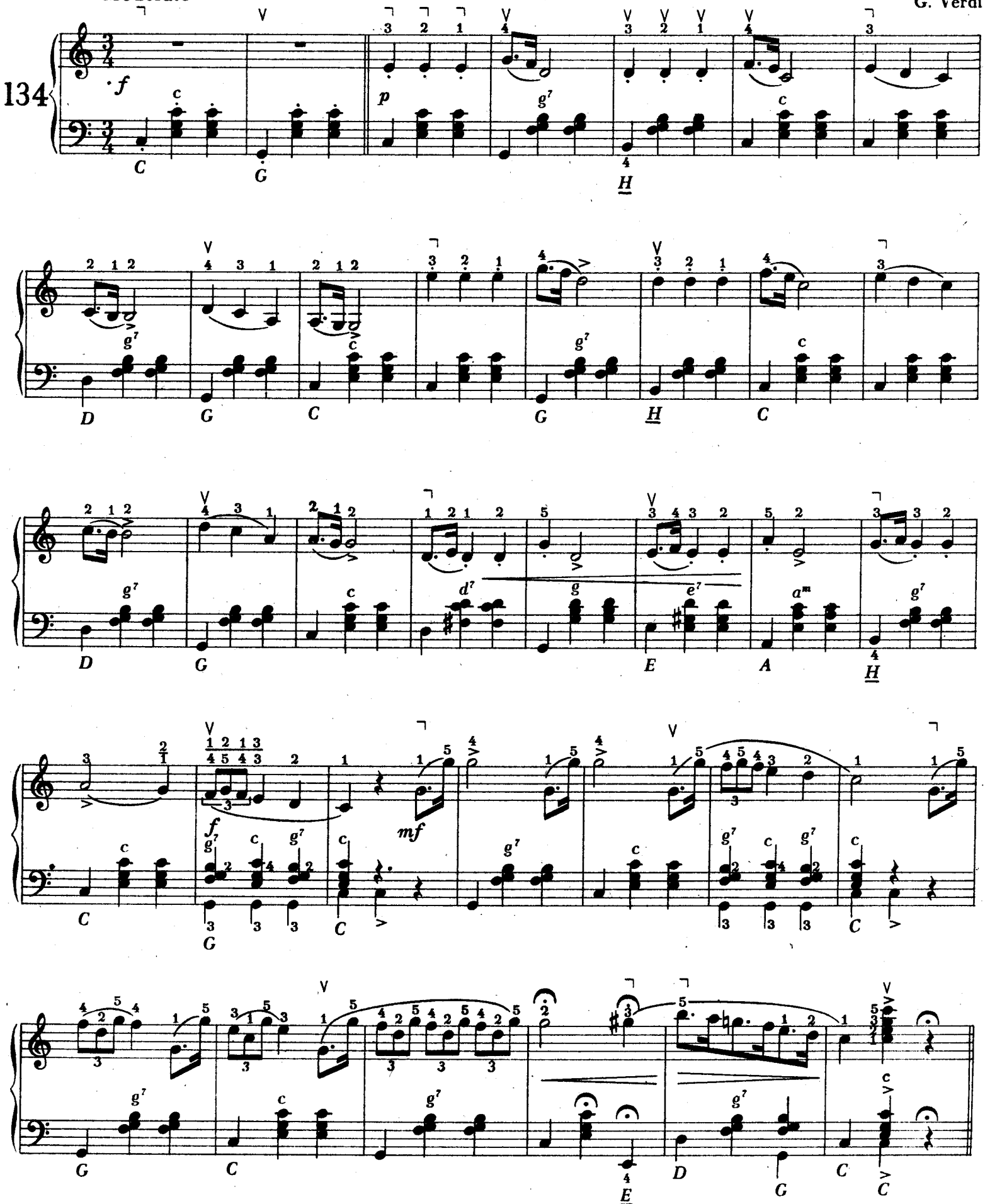


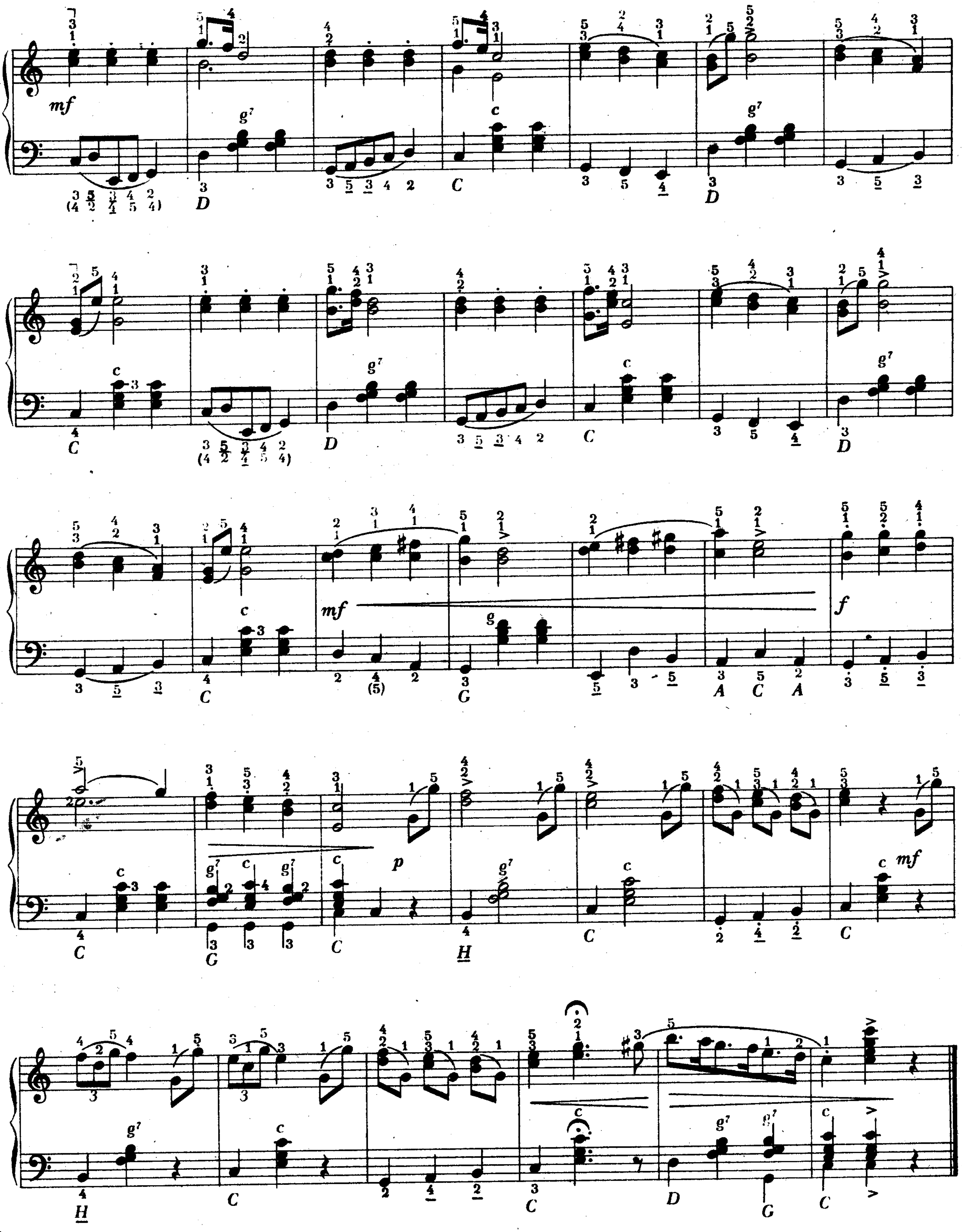
Aria

z opery „Rigoletto"

Moderato

G. Verdi




mf
mf
f
p
mf

Gama i tonacja G-dur

Jeżeli zbudujemy gamę durową rozpoczynając od V stopnia gamy C-dur (tj. od dźwięku *g*, który będzie teraz I stopniem gamy), zachowując półtony między stopniami III–IV oraz VII–VIII, okaże się, że musimy podwyższyć dźwięk *f* na *fis*, aby uzyskać tzw. dźwięk prowadzący, czyli dźwięk oddalony o półton od górnej toniki:

C-dur											
I	II	III – IV		V	VI	VII – VIII					
c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*fis*	*g*
				I	II	III – IV		V	VI	VII – VIII	
				G-dur							

Krzyżyk *fis* – jako znak przykluczowy w utworach utrzymanych w tonacji G-dur – piszemy na piątej linii po znaku klucza wiolinowego i na czwartej linii po znaku klucza basowego.

W podobny sposób tworzy się dalsze kolejne g a m y d u r o w e k r z y ż y k o w e, rozpoczynając każdą od V stopnia gamy poprzedniej – zob. zestawienie gam durowych (Część II *Szkoły*).

Pozycję tonacji G-dur na tastaturze basowej przedstawia załączony schemat:

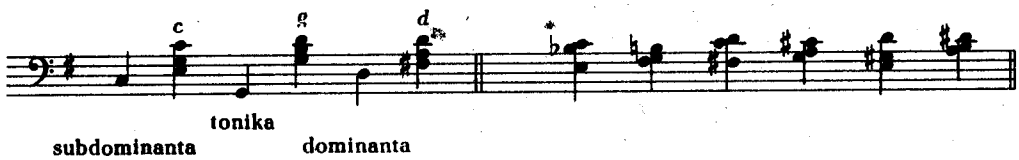
I rząd – basy tercjowe: A E H F♯ C♯ G♯ D♯

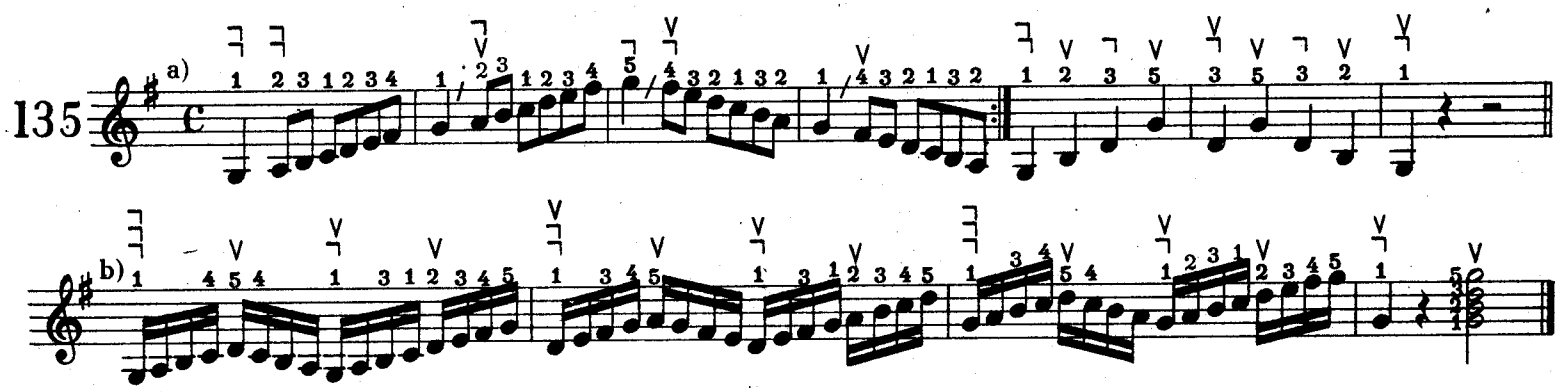
II rząd – basy podstawowe: F C G D A E H

III rząd – trójdźwięki durowe: f c g d a e h

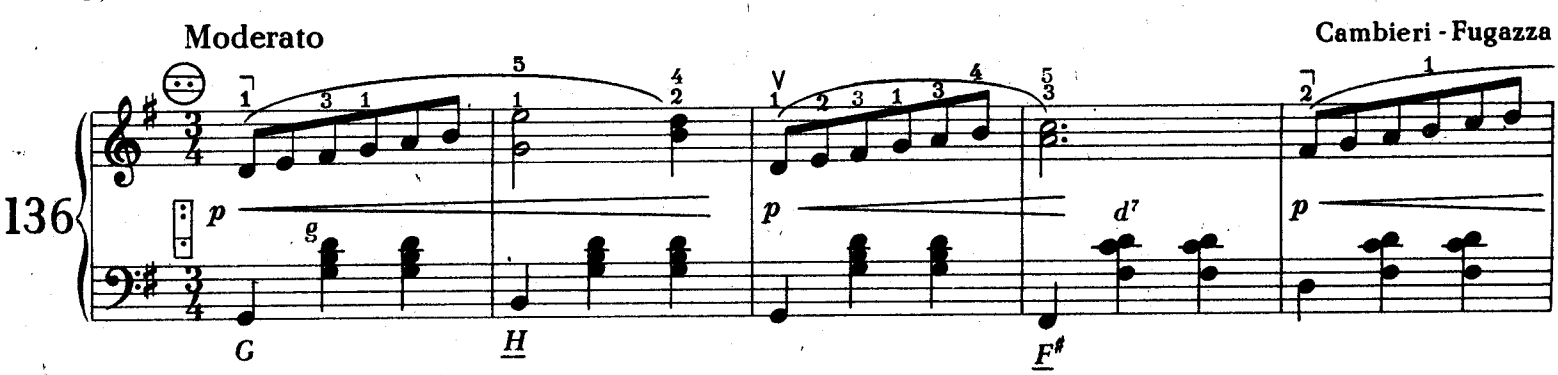
IV rząd – trójdźwięki molowe: f^m c^m g^m d^m a^m e^m h^m

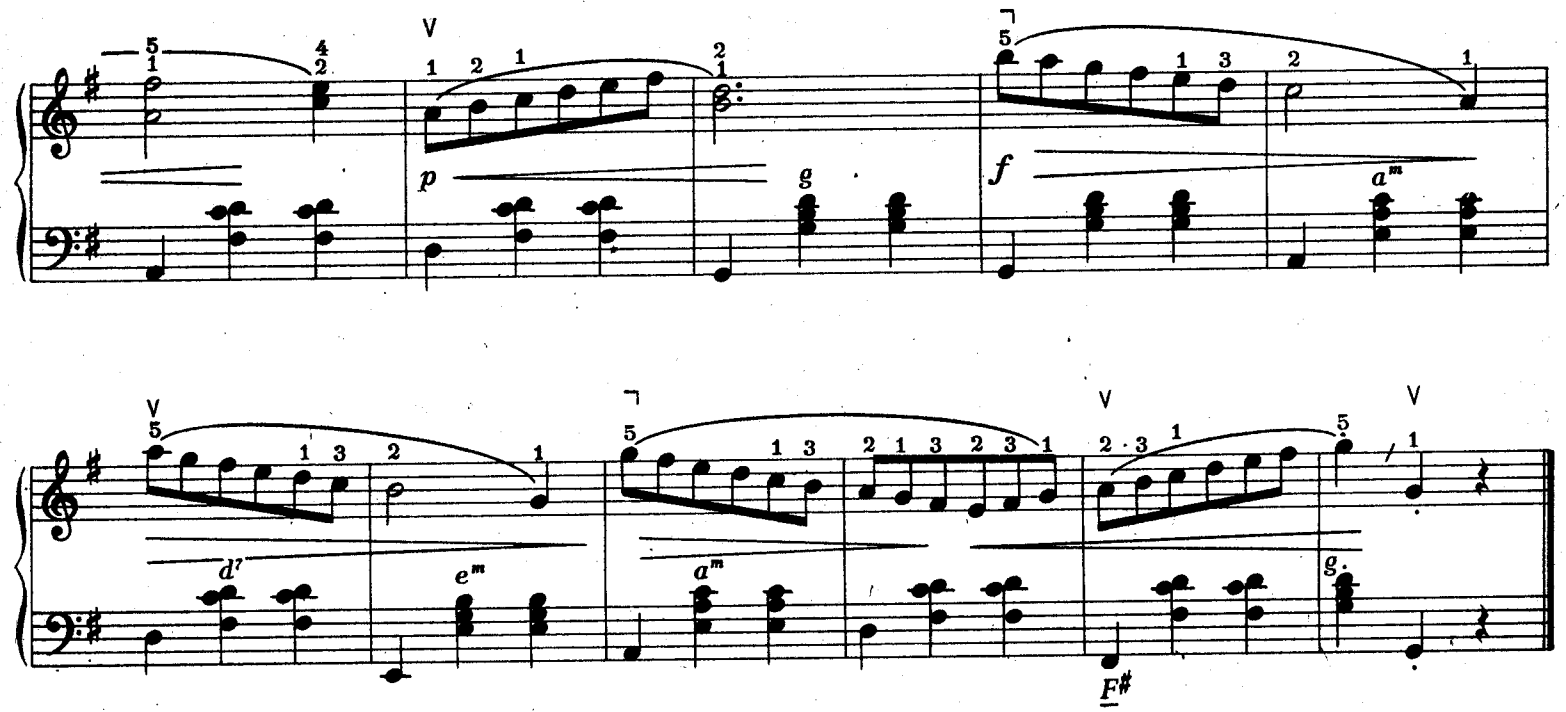
V rząd – akordy dom. septymowe: f^7 c^7 g^7 d^7 a^7 e^7 h^7





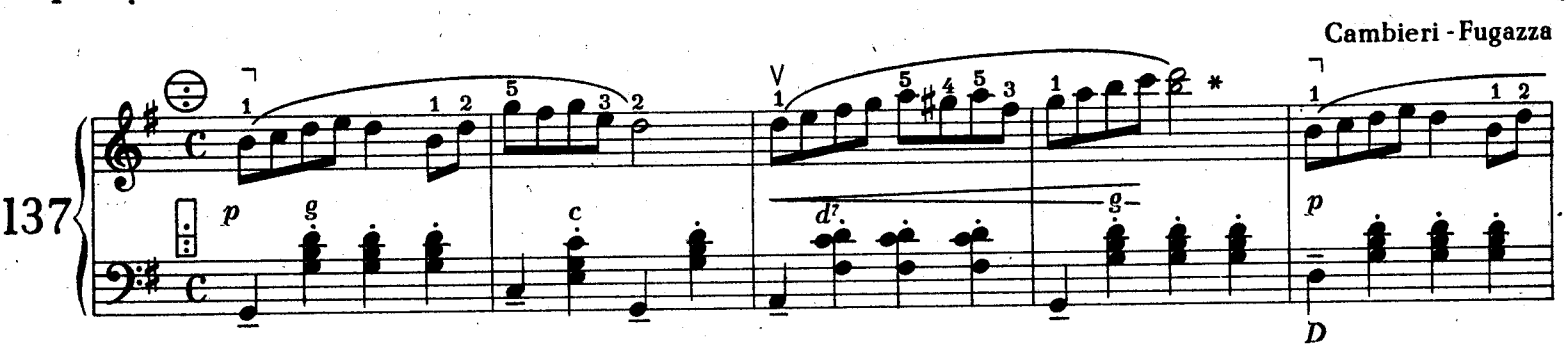
Mały walc

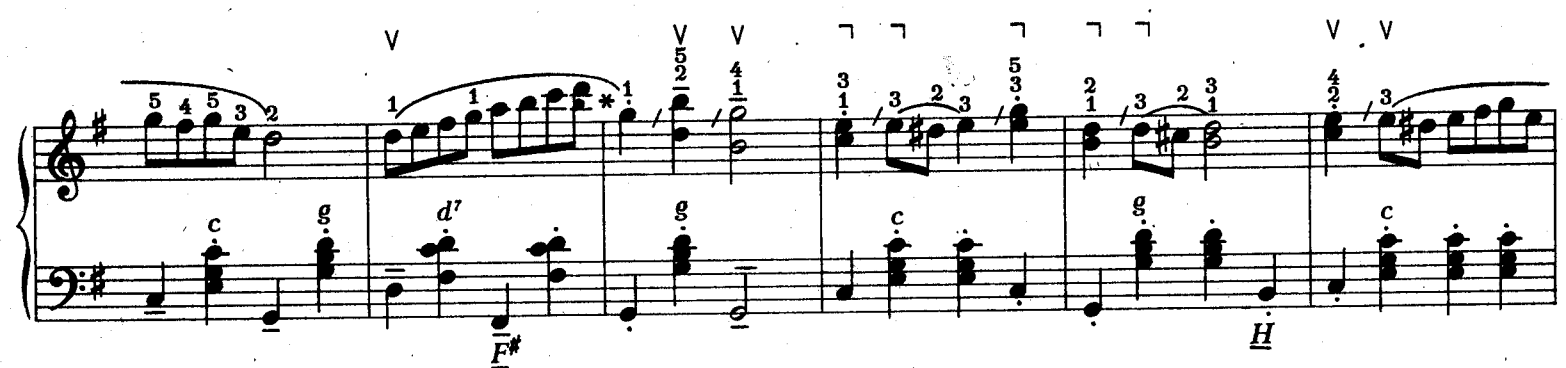


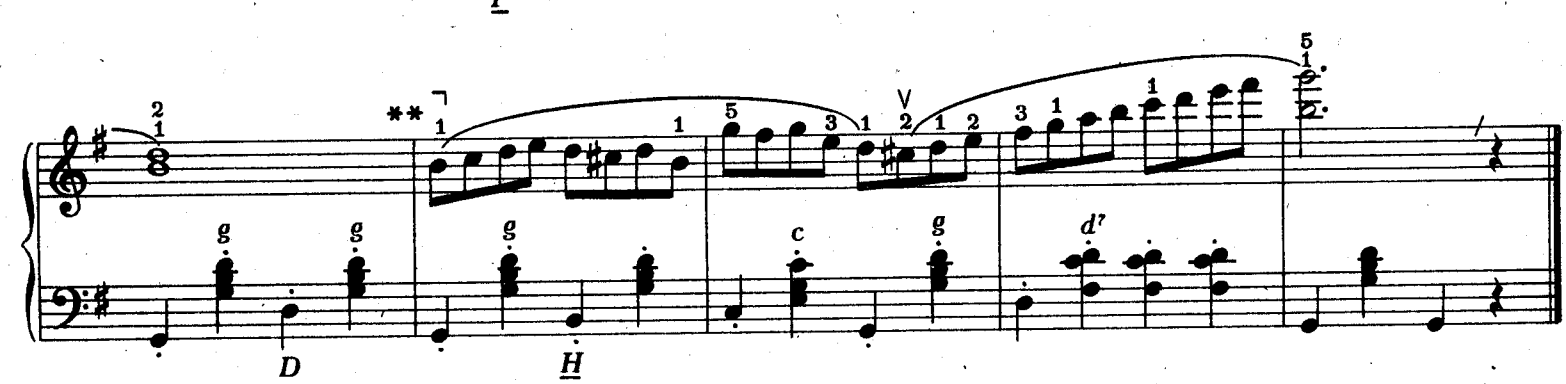


Spacer

Cambieri - Fugazza



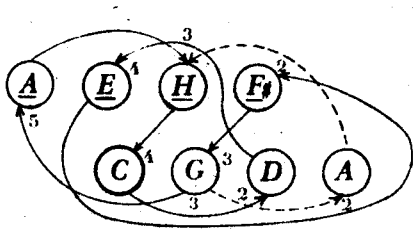




* Małe nutki w ćwiczeniu 137 i innych przeznaczone są dla małych akordeonów (do 48 basów), posiadających mniejszą skalę.

** Na małym instrumencie ostatnie 4 takty grać o oktawę niżej.

Palcowanie i wykonanie gamy G-dur na tastaturze basowej jest takie samo jak w gamie C-dur (por. s. 60).



138

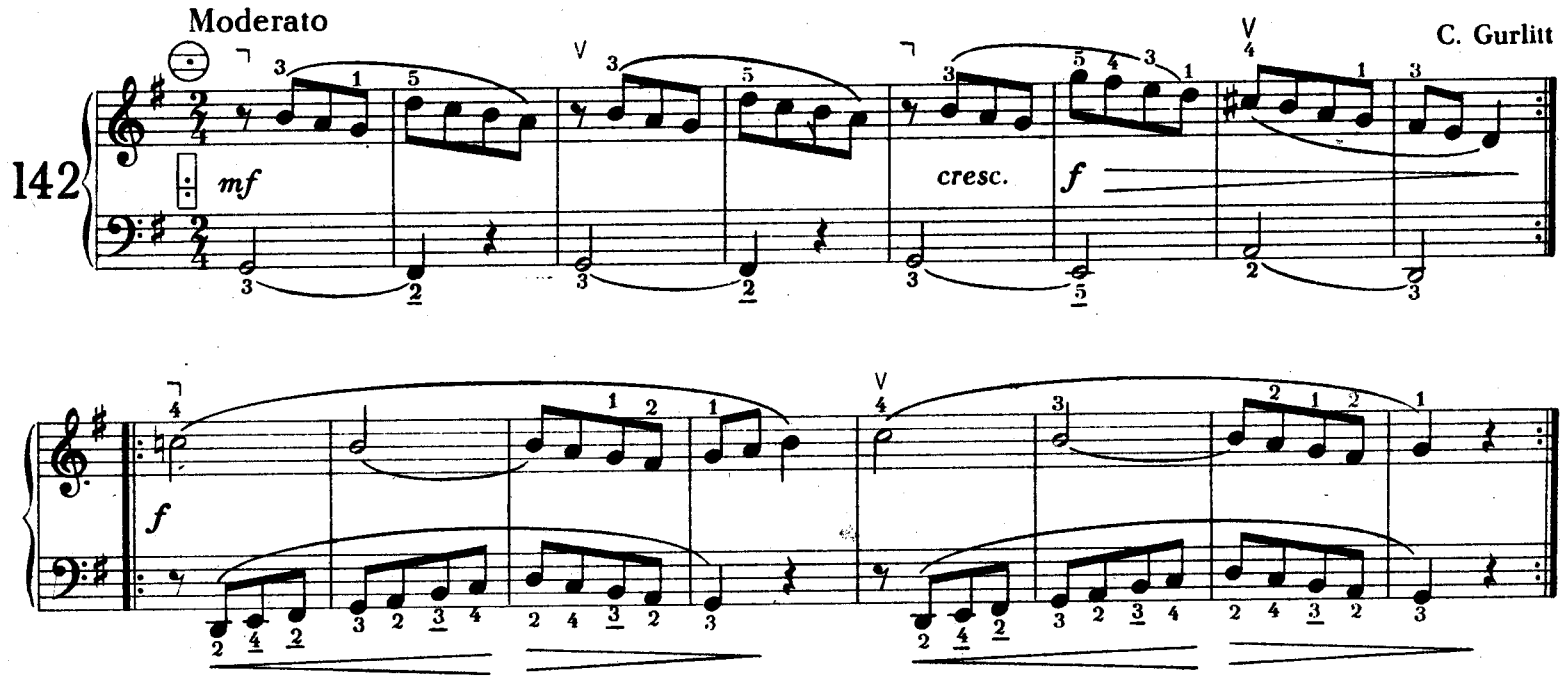
139

140

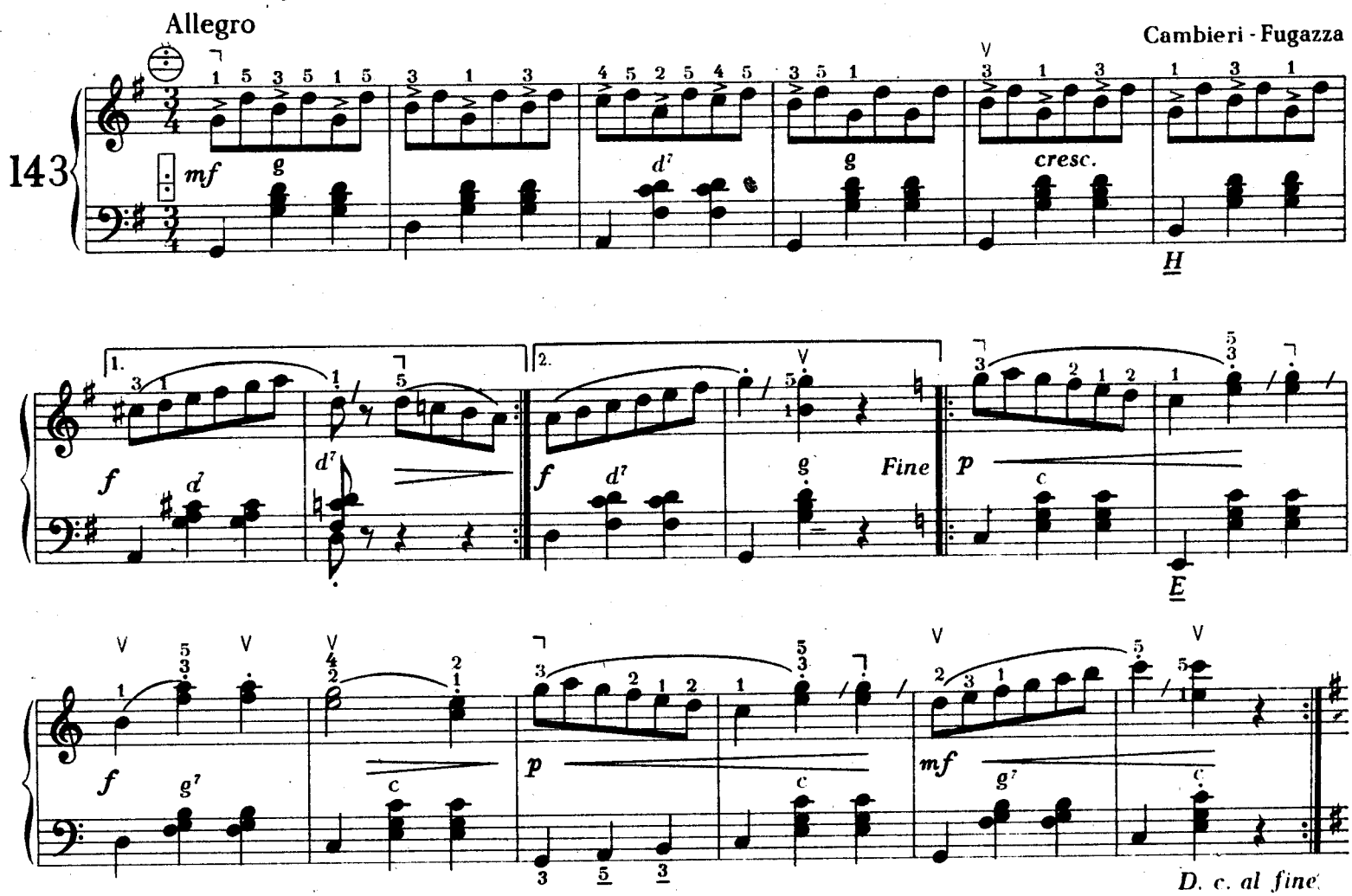
Ćwiczenie poniższe należy wykonywać legato, a następnie staccato.

141

Etiuda



Dzwoneczek

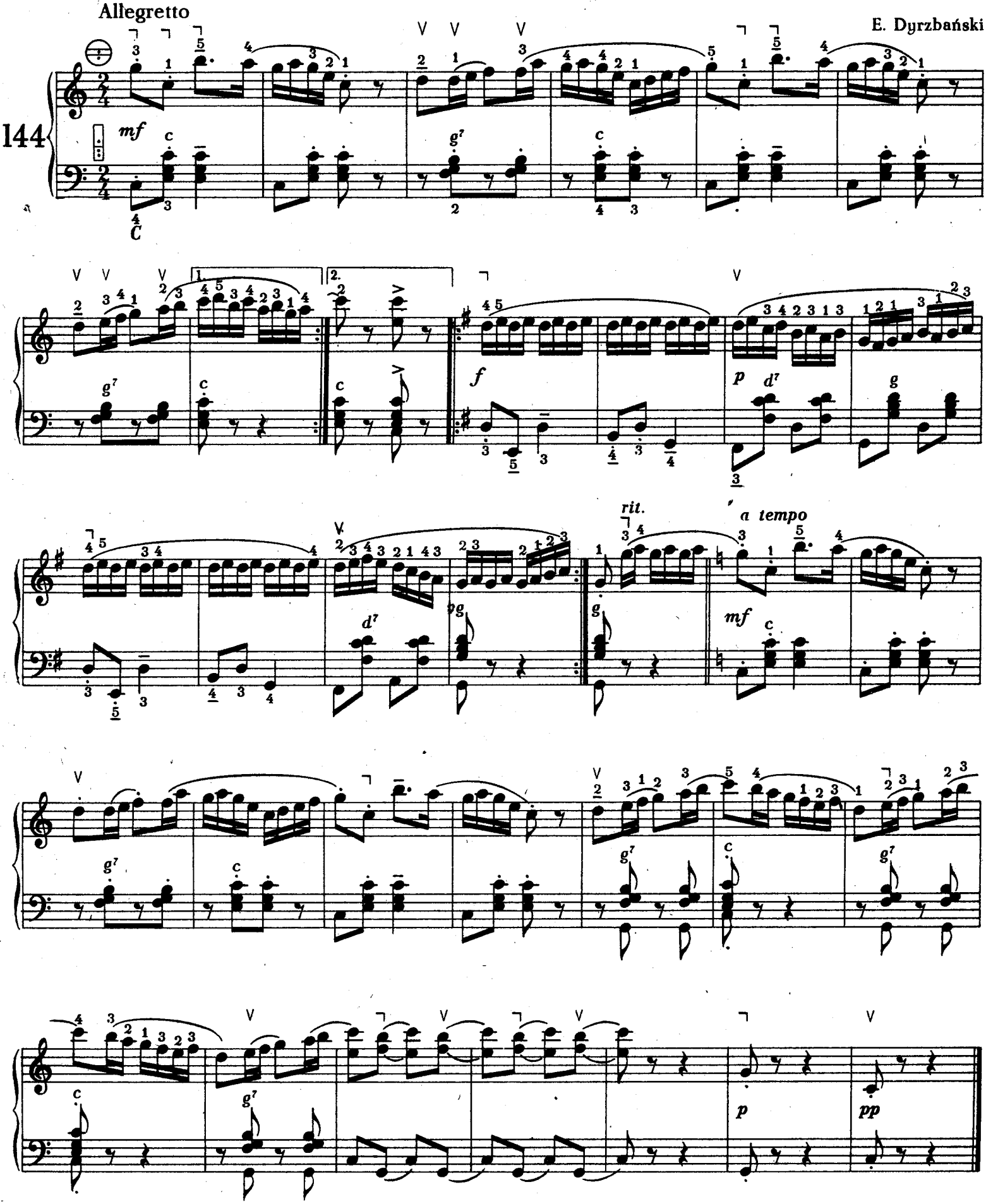


W czasie trwania utworu może nastąpić zmiana tonacji. Np. początek utworu 143 utrzymany jest w tonacji G-dur, ostatni zaś ośmiotakt w C-dur, po czym następuje powtórzenie początkowego fragmentu i tym samym powrót do wyjściowej tonacji. W utworze 144 kolejność tonacji jest odwrotna: C-dur – G-dur – C-dur.

Taniec pluszowego misia

Allegretto

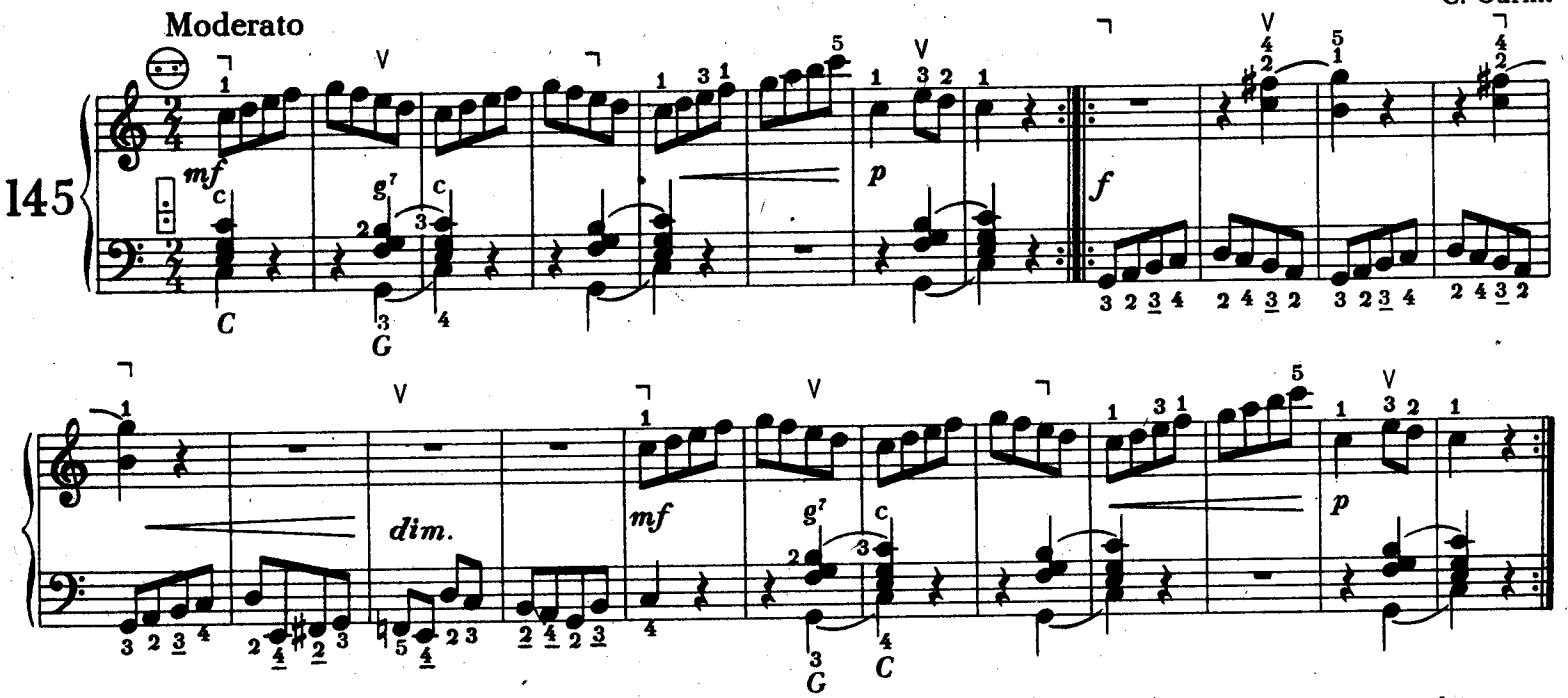
E. Dyrzbański



Etiuda

C. Gurlitt

Moderato



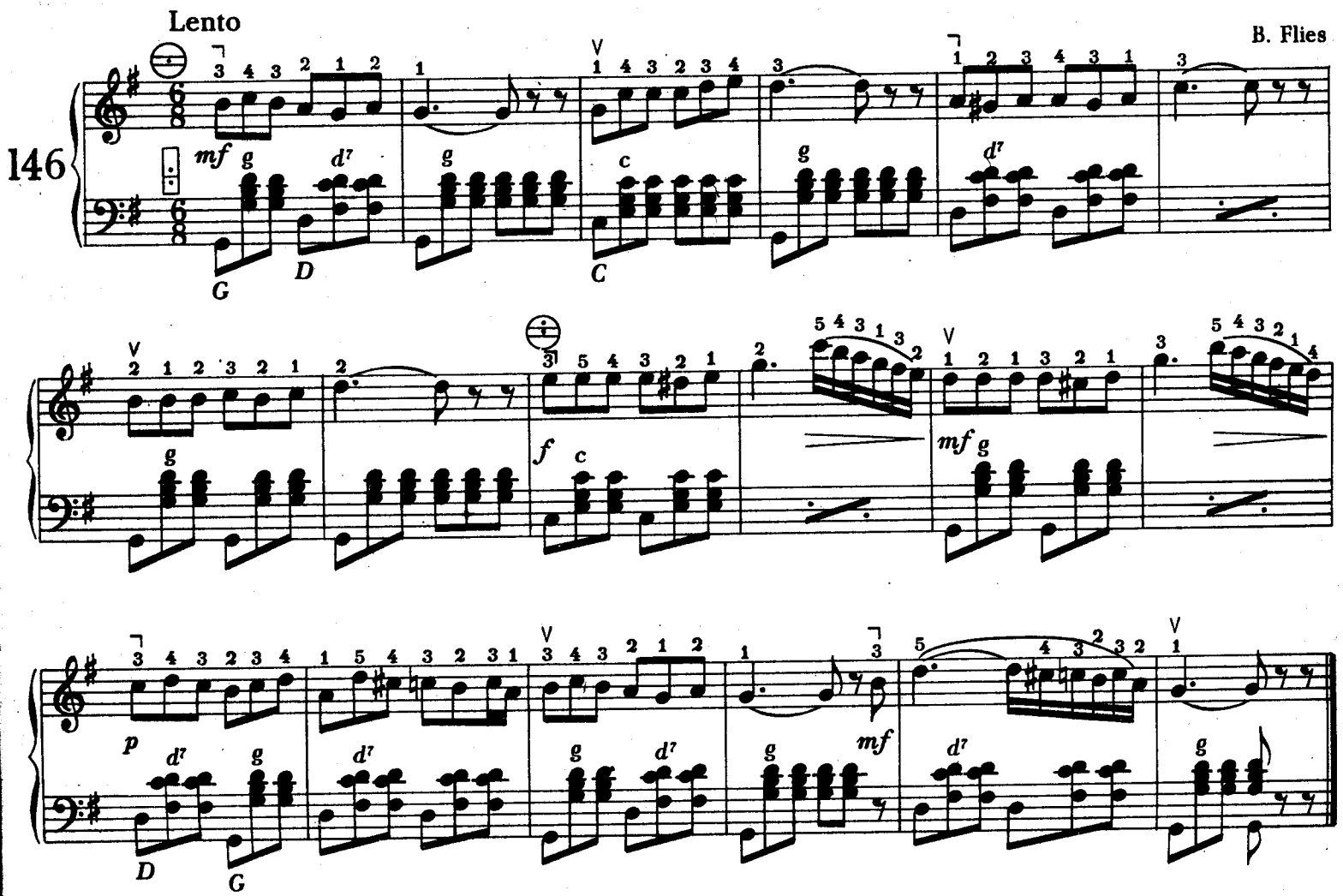
W wypadku powtarzania się analogicznych motywów w utworze, zwłaszcza gdy powtarza się figura akompaniamentu, stosuje się czasem, i to raczej w nutach ręcznie pisanych, a nie drukowanych, pisownię skrótową: zamiast wypisywać tę samą figurę w następnym takcie, umieszcza się umowny znak w postaci ukośnej kreski z dwiema kropkami, oznaczający powtórzenie (zob. w utworze 146 takty 6,10,12).

W utworze tym należy też zwrócić uwagę na zmianę palców podczas repetycji na tym samym klawiszu (t. 3, 5, 7, 9 itd.).

Kołysanka

Lento

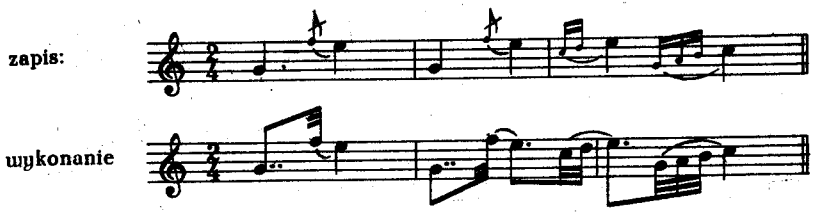
B. Flies



Przednutki krótkie

Przednutki należą do tzw. o z d o b n i k ó w, tj. do figur ozdabiających melodię, a nie wpływających na jej przebieg.

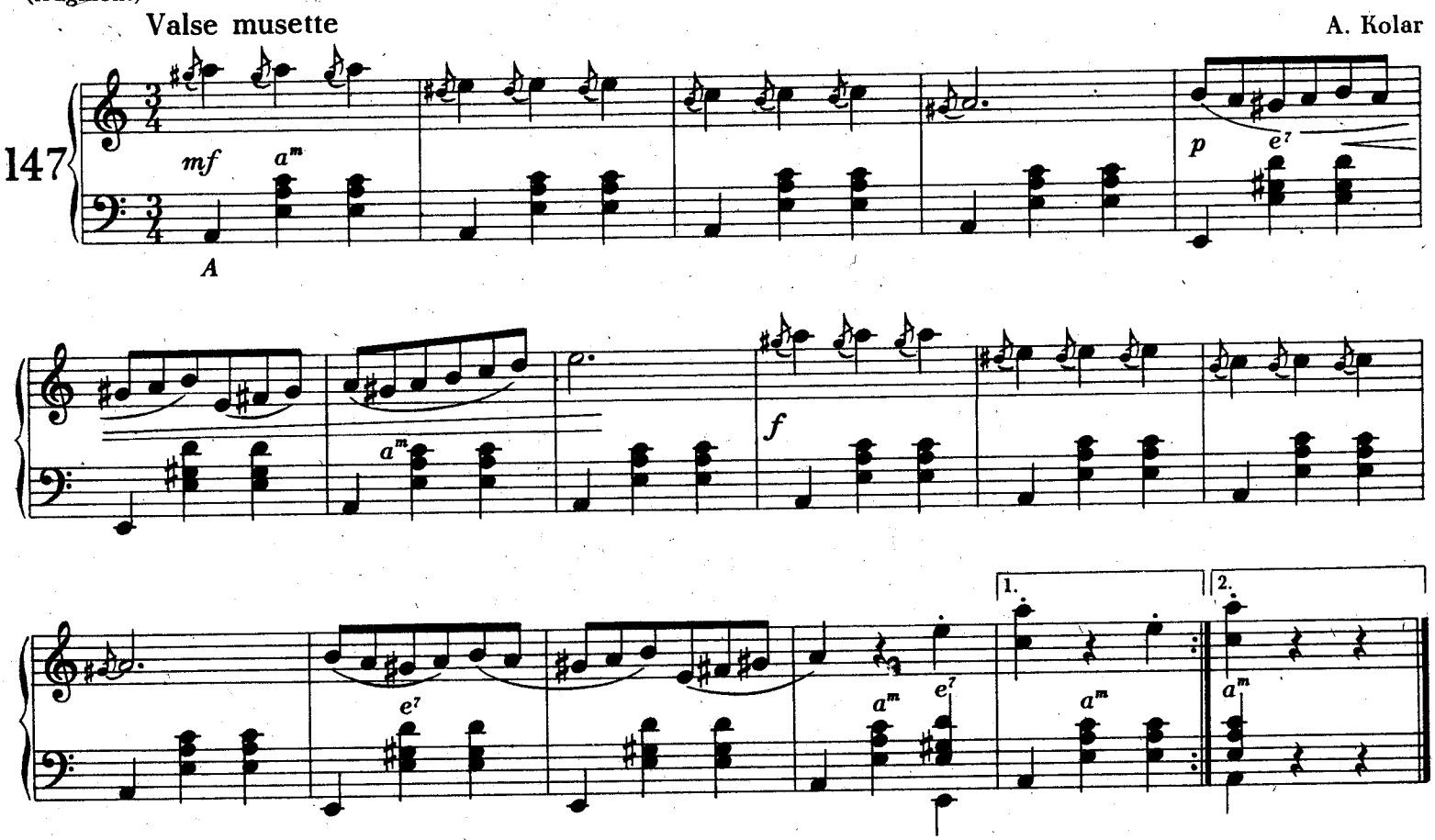
Przednutki k r ó t k i e, notowane w postaci małych nutek, najczęściej ósemek lub szesnastek z przekreśloną ukośnie chorągiewką, wykonuje się jak najszybciej. Zwykle odbierają one minimalną wartość rytmiczną nucie, przed którą są postawione i z którą są połączone małym łukiem. Istnieją przednutki p o j e d y n c z e (złożone z jednej nuty), p o d w ó j n e (z dwóch nut), p o t r ó j n e (z trzech). Por. przykłady niżej.



Nr 147 przedstawia znaną melodię, którą urozmaicono przez dodanie przednutek.

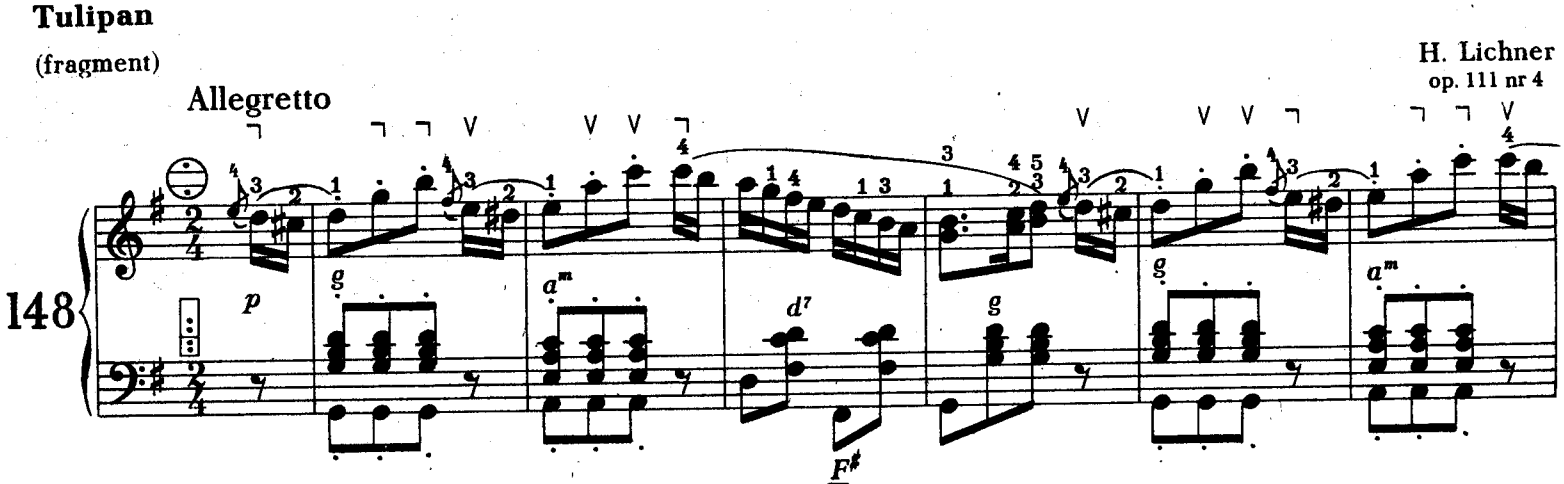
A Montmartre

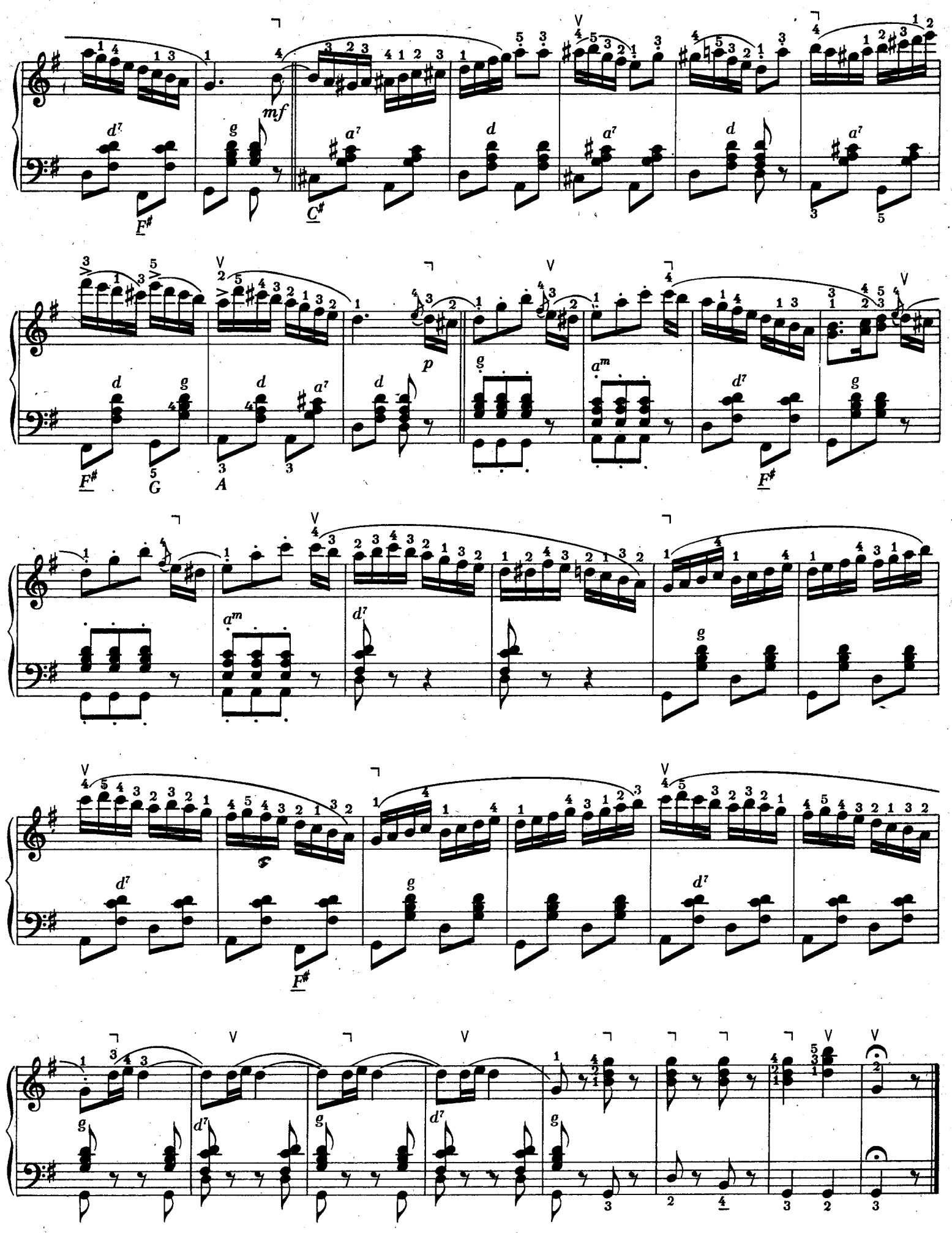
(fragment)



Tulipan

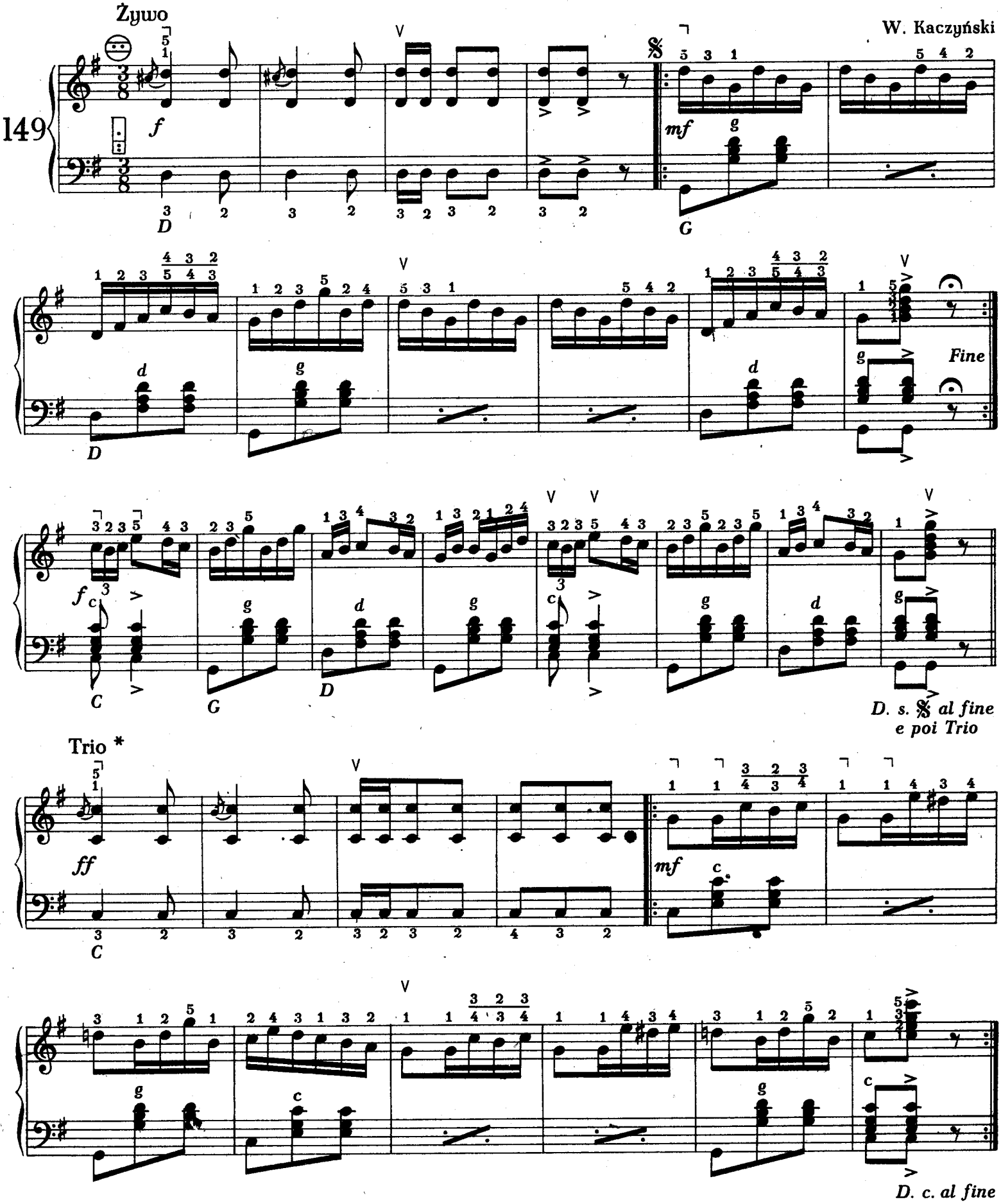
(fragment)




mf
p
f

Aż do rana

oberek



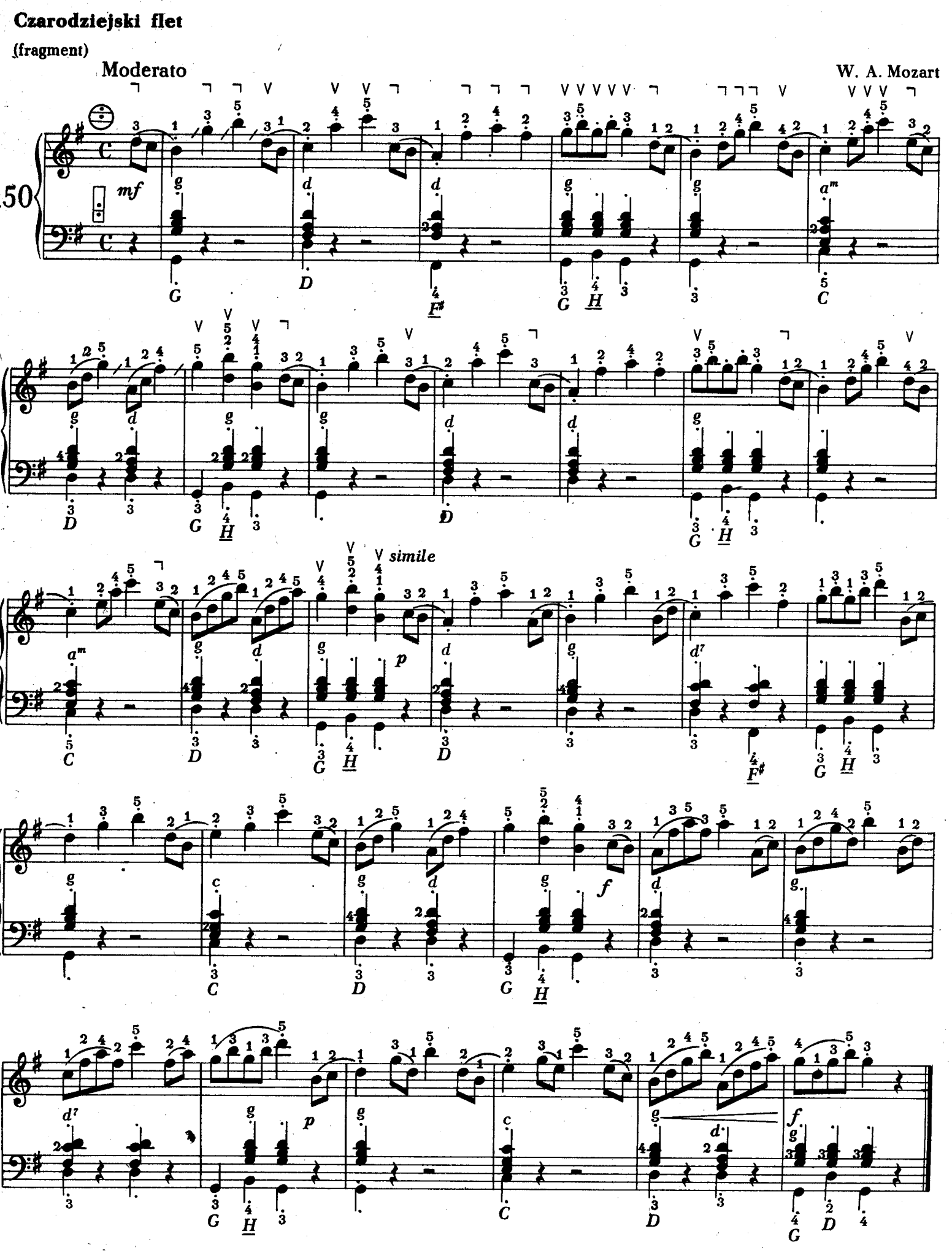
*Trio – nazwa środkowej kontrastującej części, spotykana w dawnych utworach, szczególnie w tańcach i marszach.

Czarodziejski flet

(fragment)

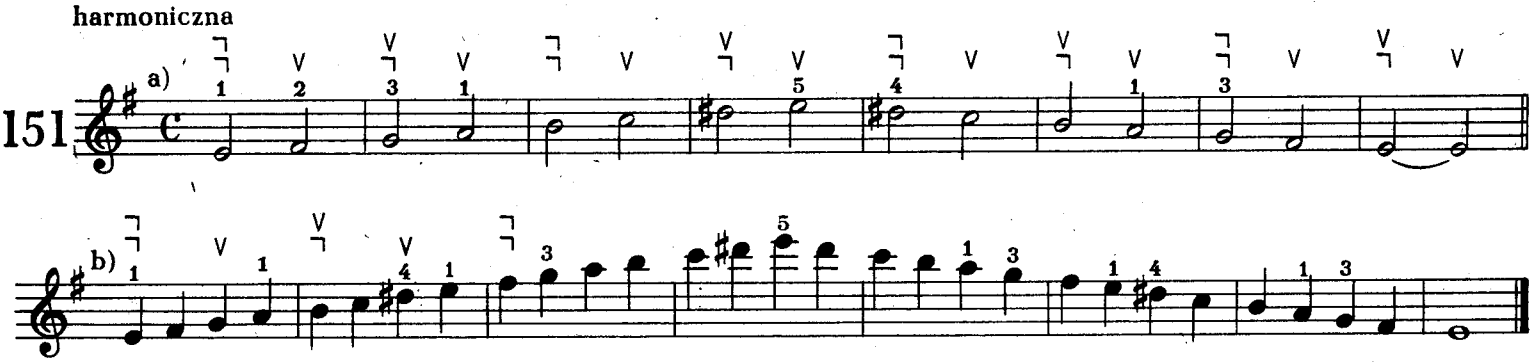
Moderato

W. A. Mozart

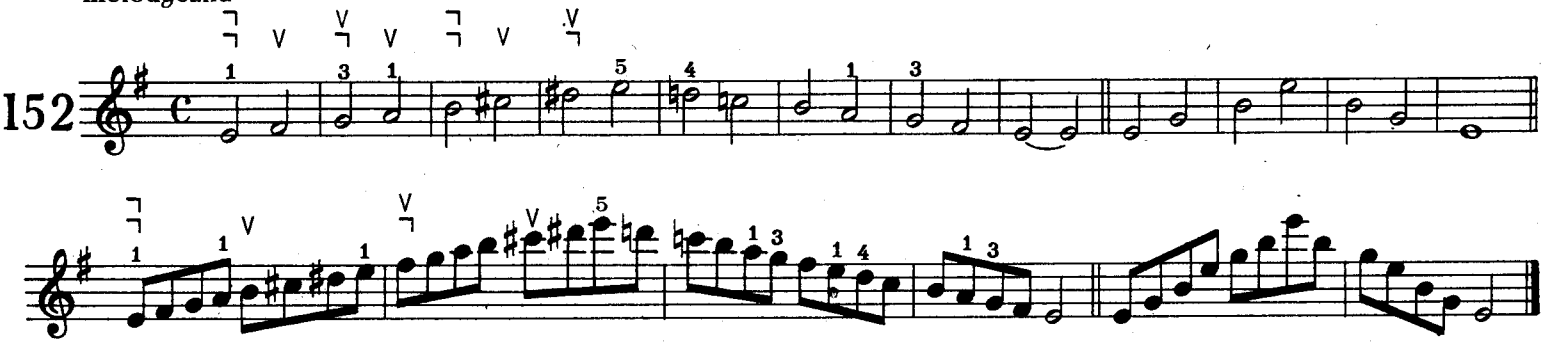


Gama i tonacja e-moll

harmoniczna

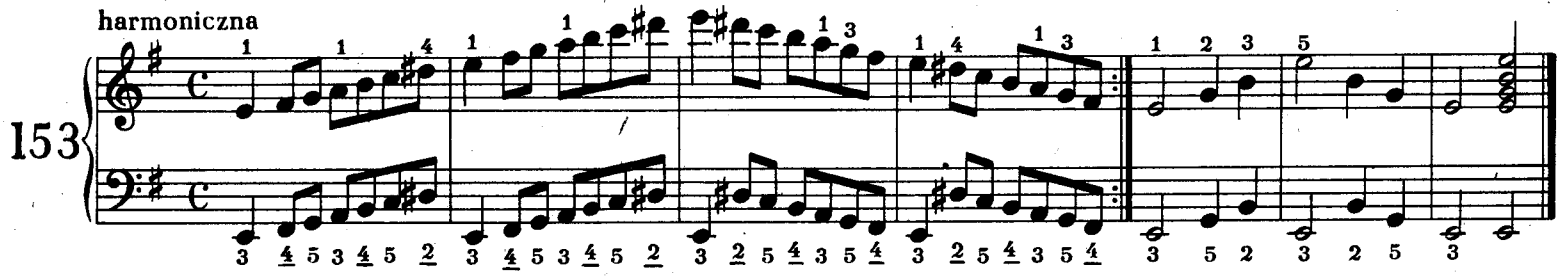


melodyczna

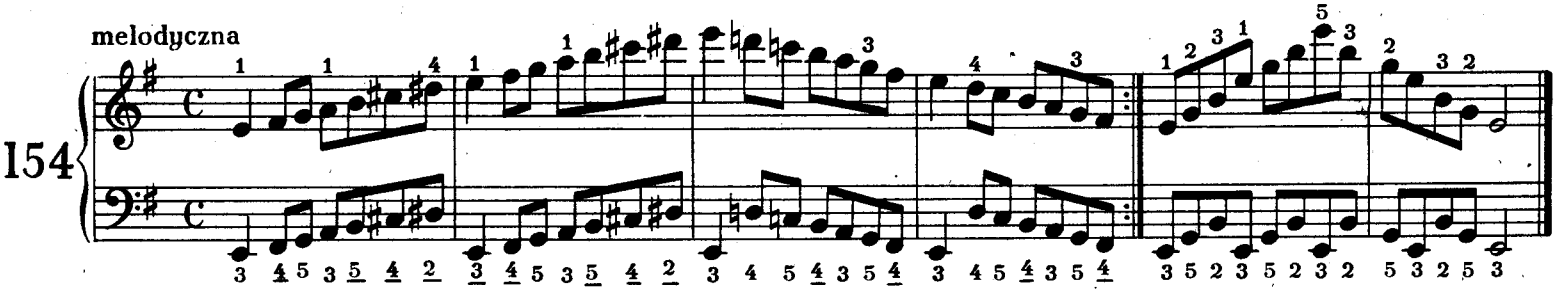


Gama e-moll równoległa

harmoniczna

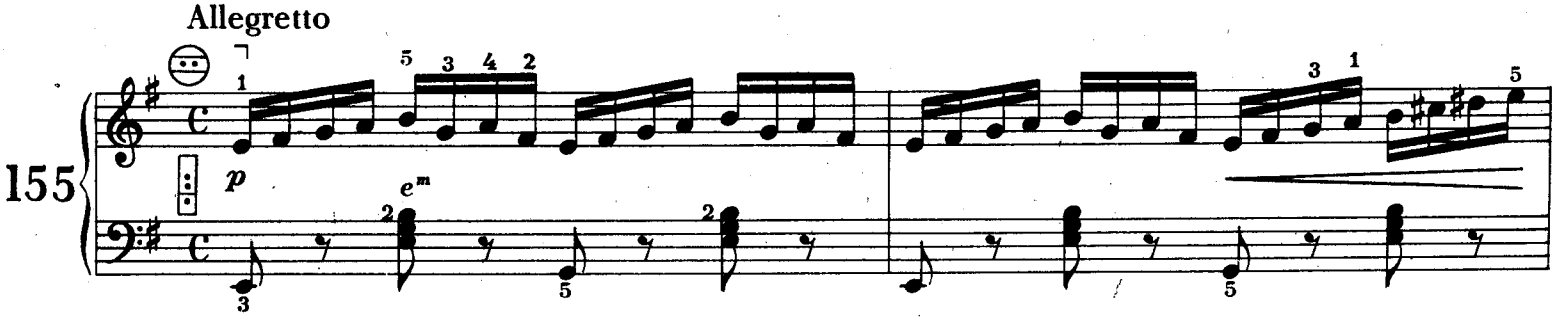


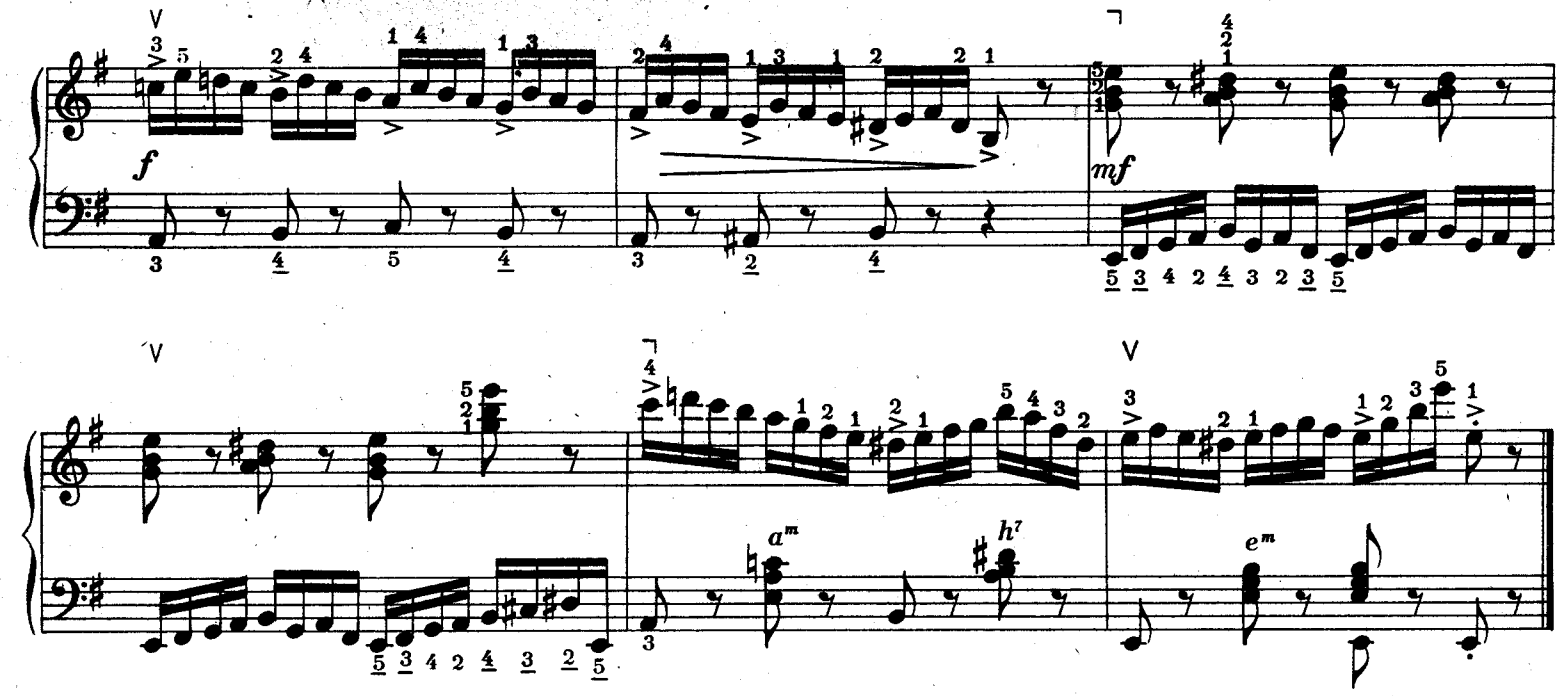
melodyczna



Etiuda w e-moll

Allegretto

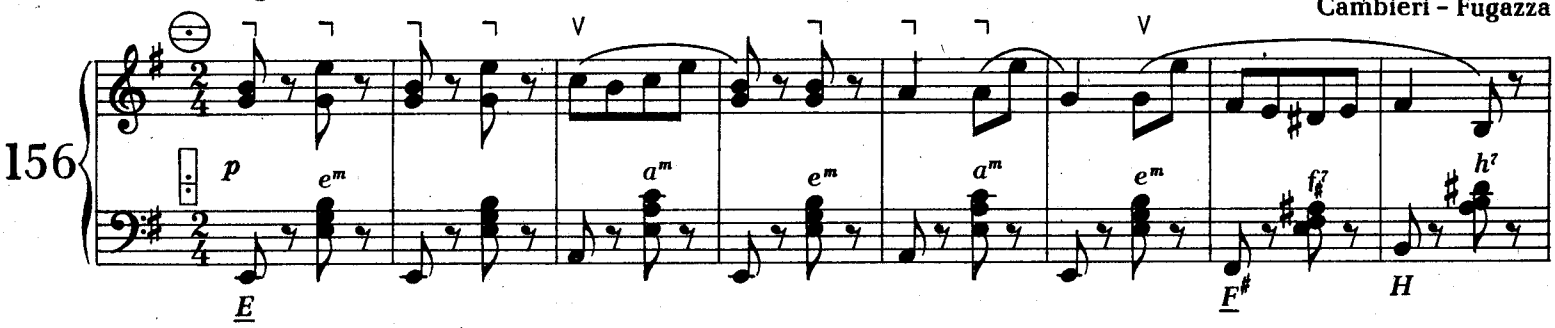


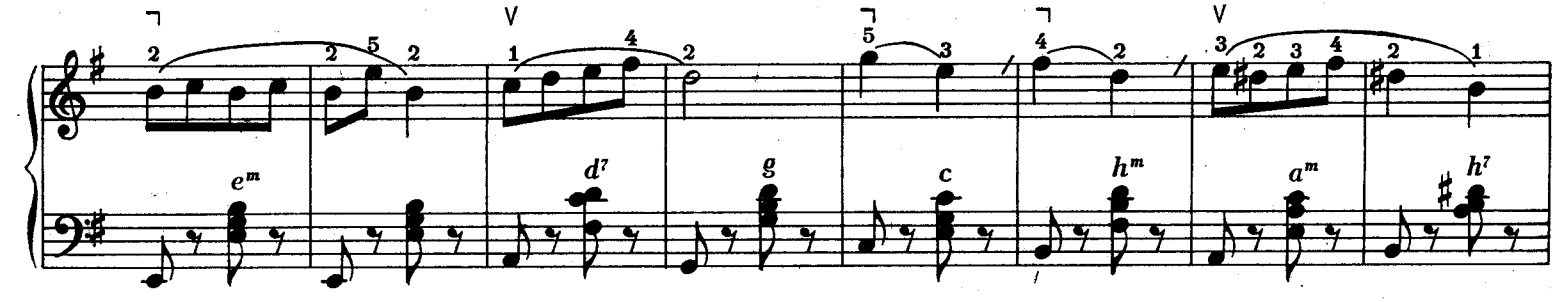


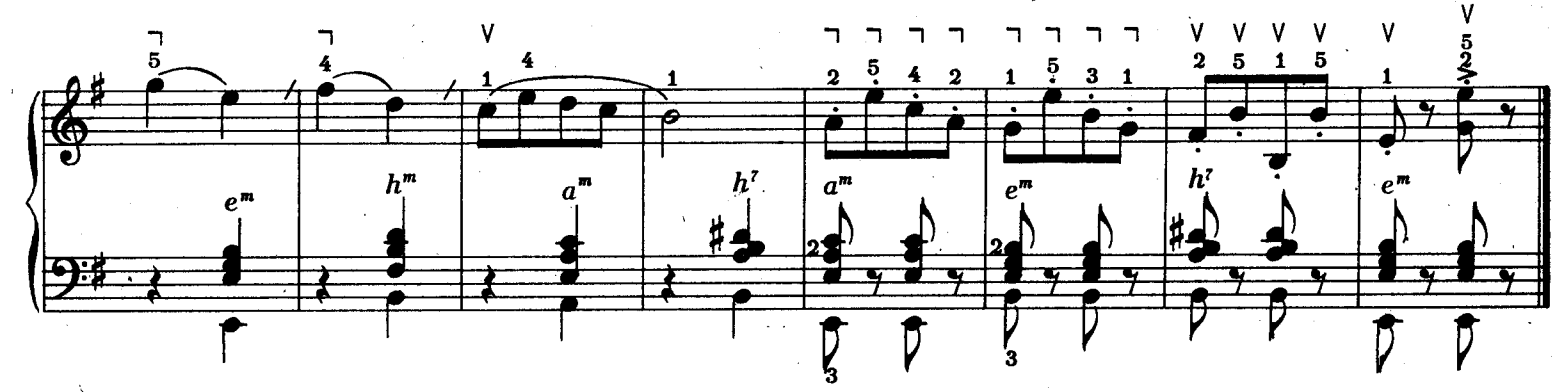
Uśmiechnij się

Allegretto

Cambieri - Fugazza







Gama i tonacja F-dur

Jeżeli zbudujemy gamę durową od IV stopnia gamy C-dur, czyli od dźwięku *f*, który teraz będzie I stopniem, okaże się, że musieliśmy obniżyć dźwięk *h* na *b*, aby uzyskać półton między stopniami III–IV.

C-dur

I II III – IV V VI VII – VIII

f g a b c d e f g a h c

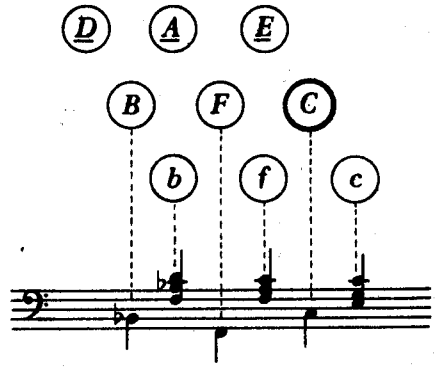
I II III – IV V VI VII – VIII

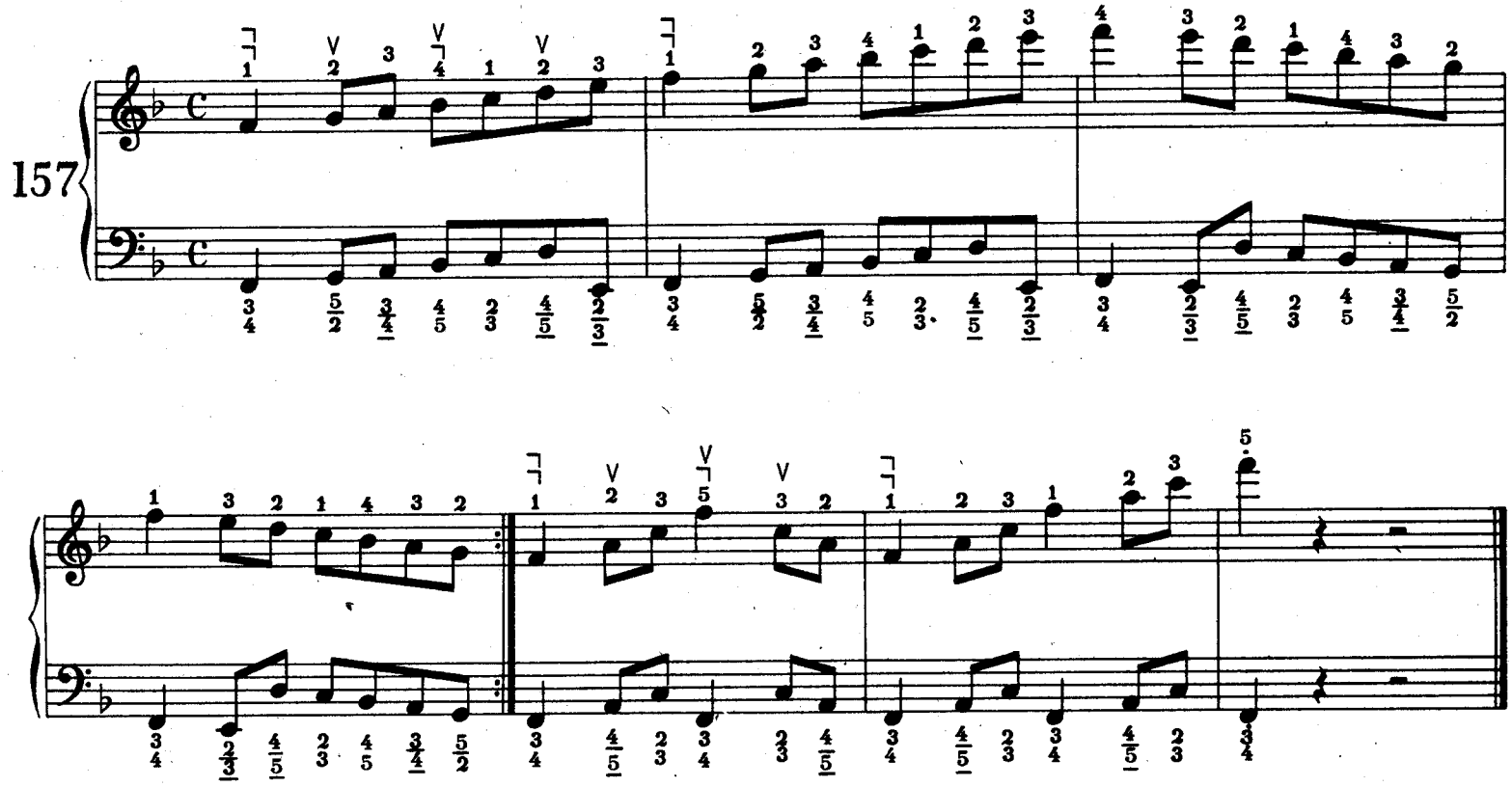
F-dur

Bemol *b* — jako znak przykluczowy utworów utrzymanych w tonacji F-dur — piszemy na trzeciej linii po znaku klucza wiolinowego i na drugiej linii klucza basowego.

W analogiczny sposób będziemy tworzyć kolejne bemolowe gamy durowe (B-dur, Es-dur, As-dur itd.). Każda następna gama będzie miała o jeden bemol więcej od poprzedniej (zob. zestawienie gam durowych w II części *Szkoły*). Stopień I każdej następnej gamy bemolowej jest zawsze oddalony o kwintę czystą w dół od I stopnia poprzedniej gamy. W rzędzie basów podstawowych toniki kolejnych gam bemolowych odpowiadają kolejnym guzikom w dół od wyjściowego guzika C.

Schemat obok przedstawia układ ręki na tastaturze basowej w pozycji tonacji F.

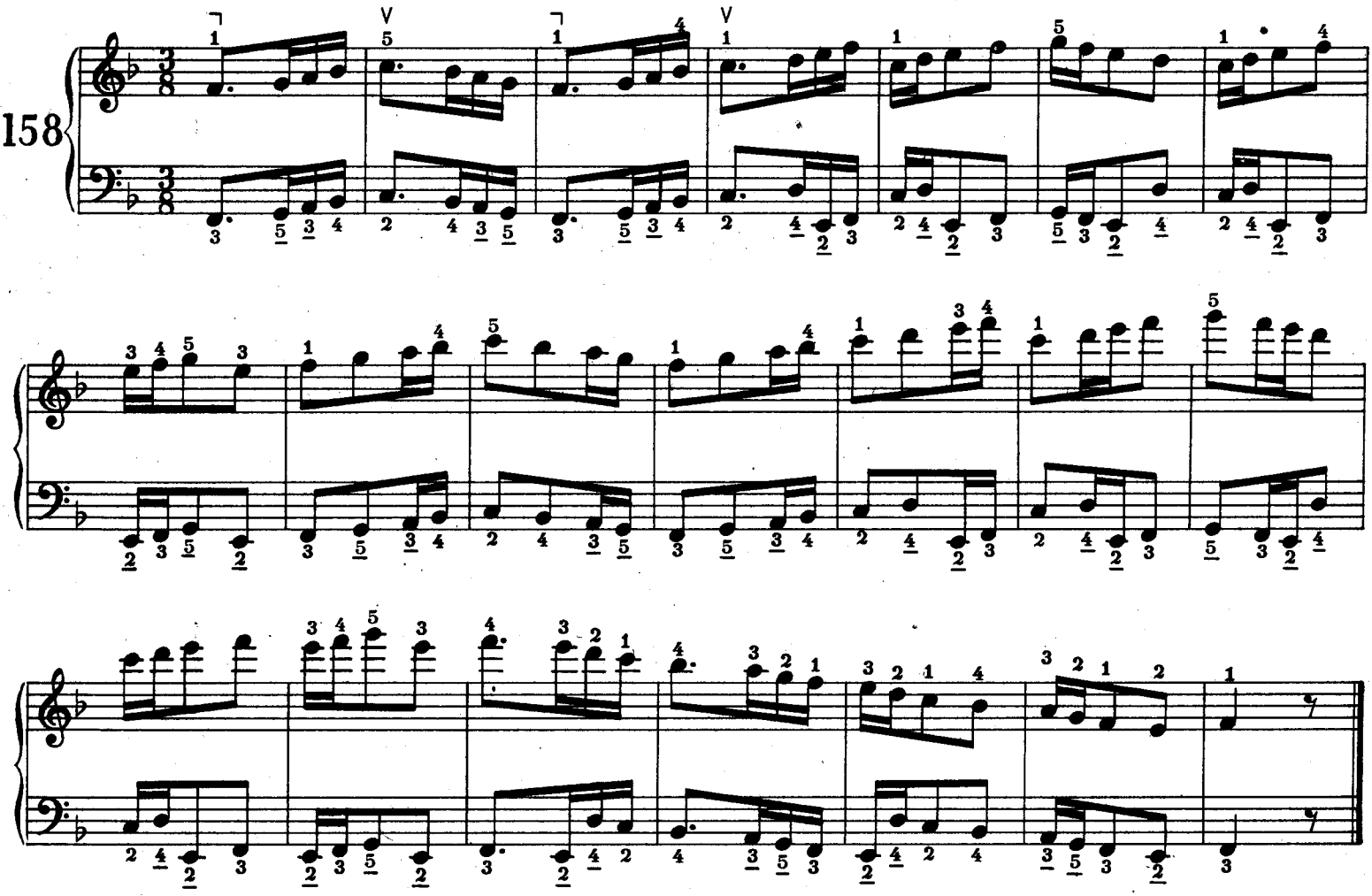




Zapamiętajmy, że przy wykonywaniu gam bemolowych 4. palec w prawej ręce wypada zawsze na dźwięku *b*.

Wprawka

158

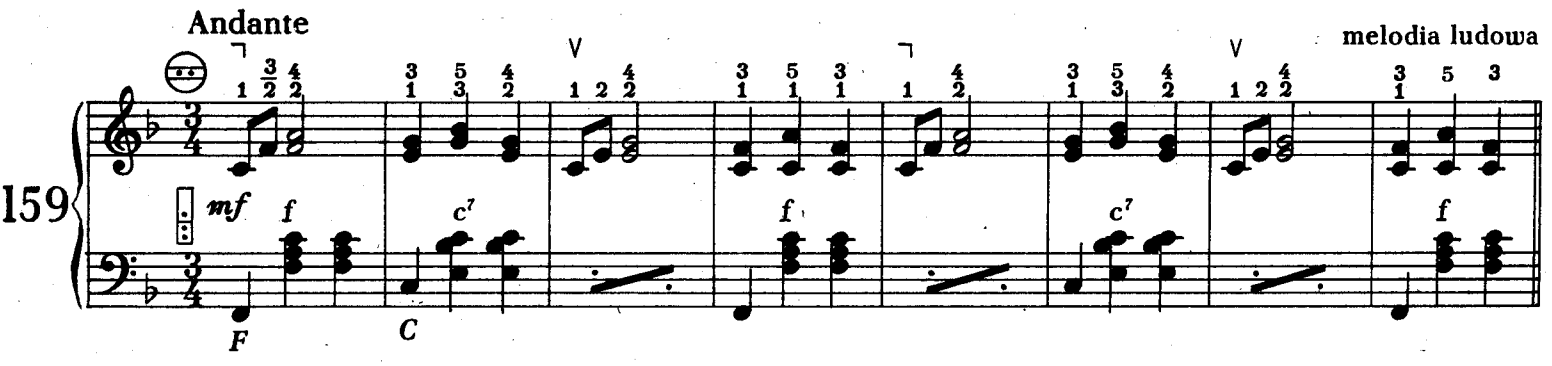


Czemu ty, dziewczyno

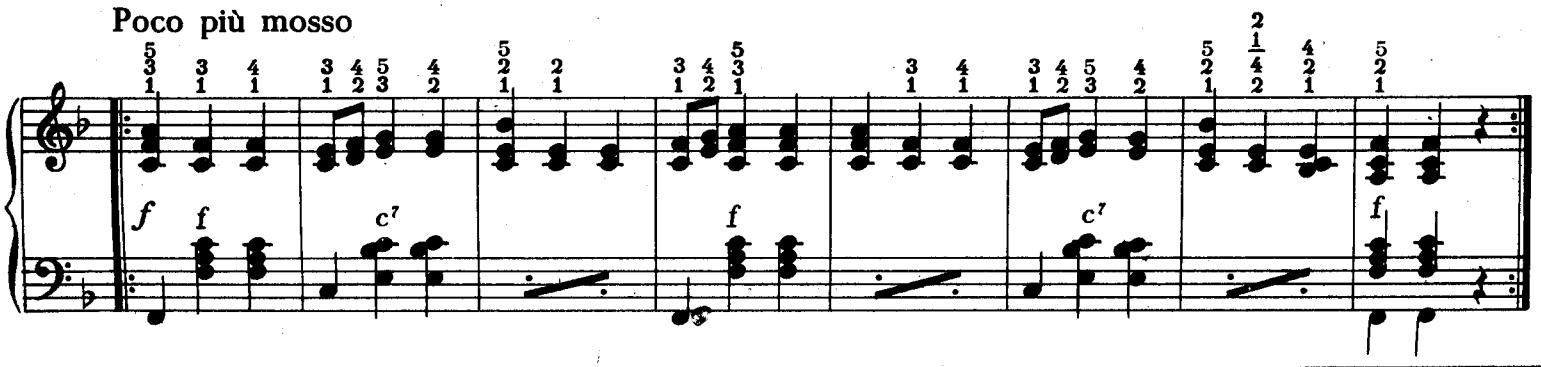
Andante

melodia ludowa

159



Poco più mosso

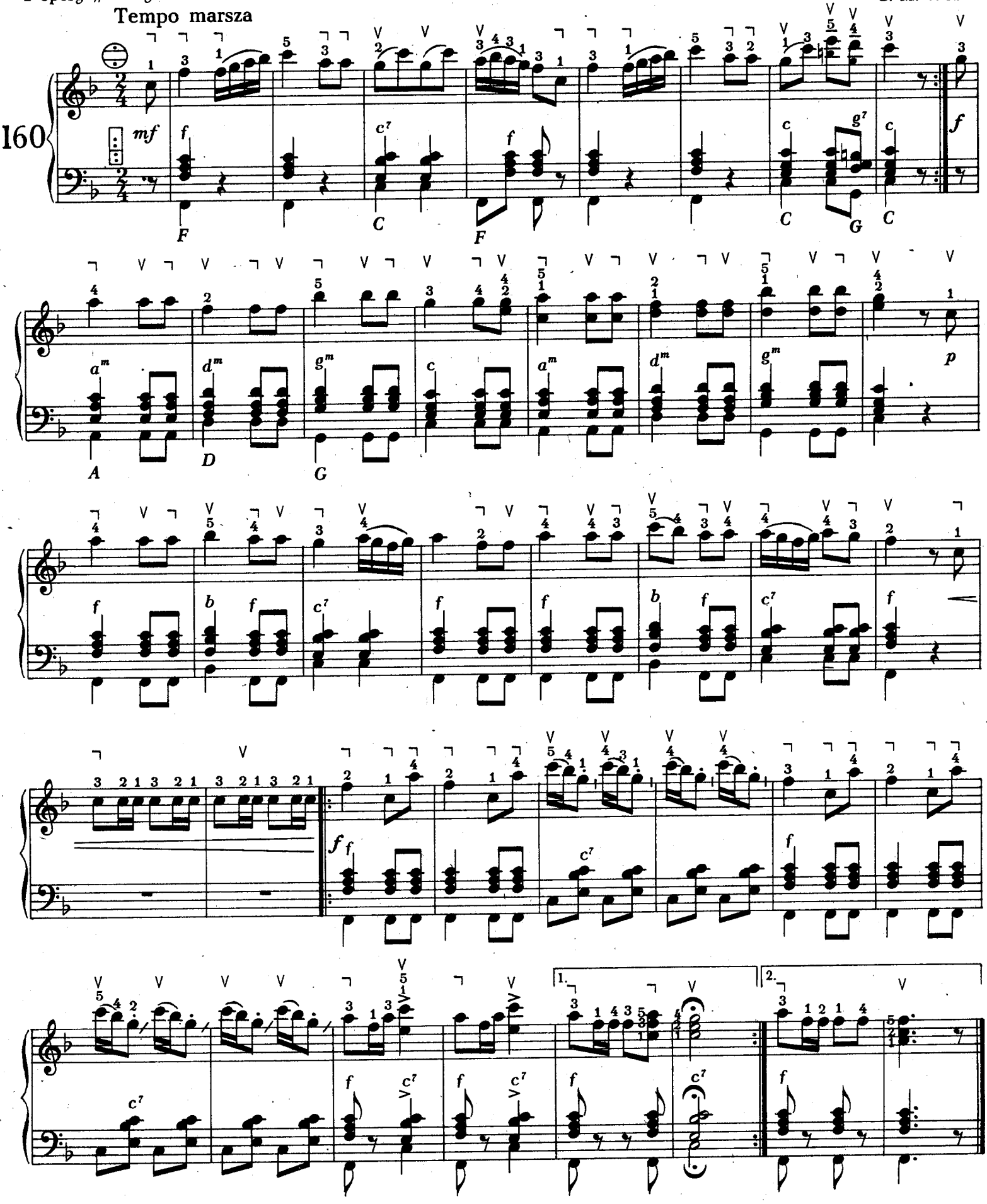


Chór strzelców

z opery „Wolny strzelec"

C. M. Weber

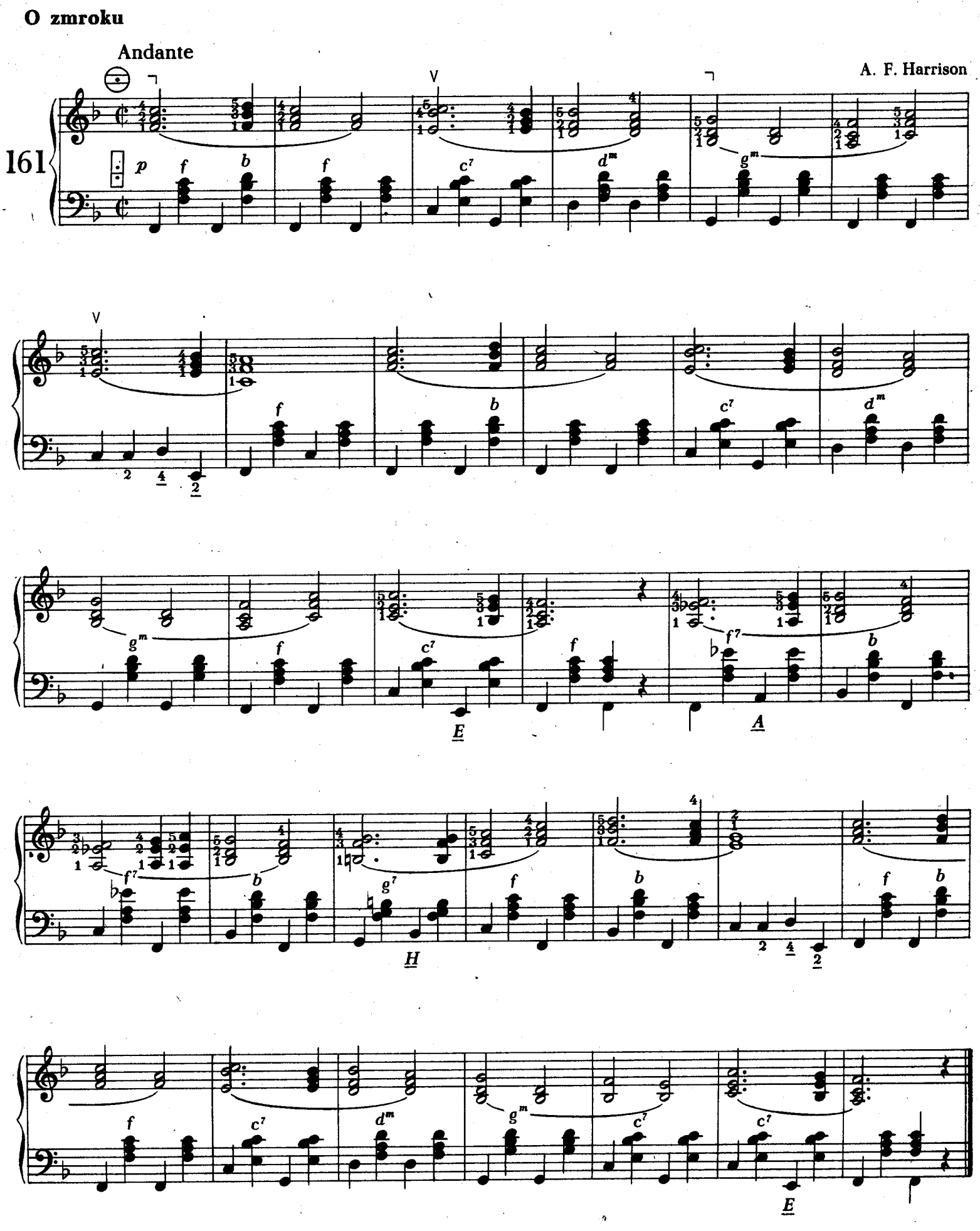
Tempo marsza



O zmroku

Andante

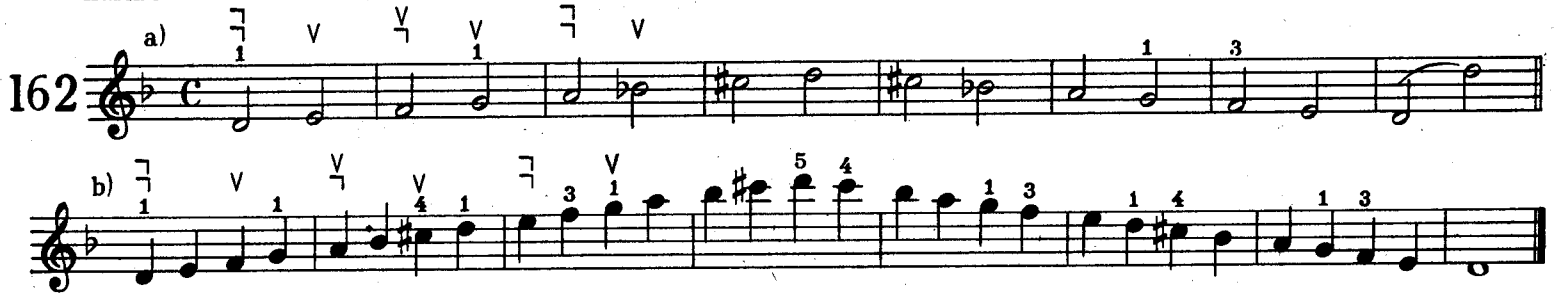
A. F. Harrison



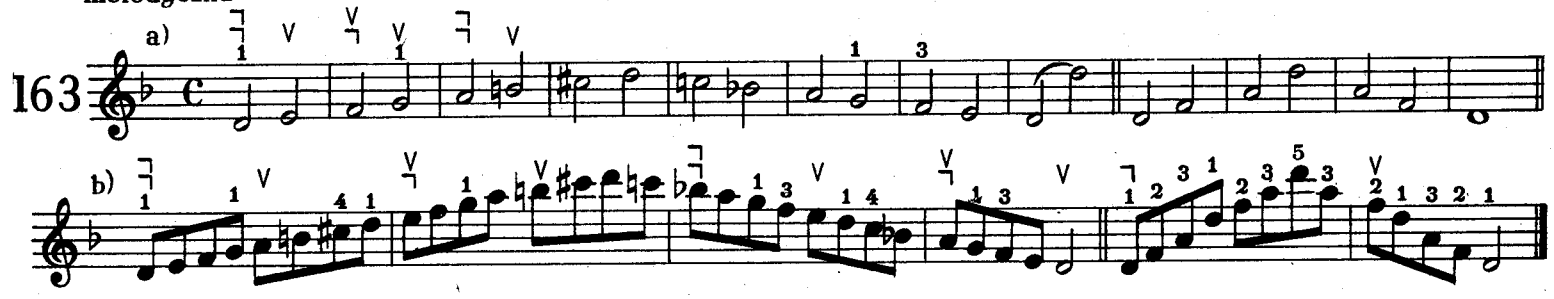
Gama i tonacja d-moll

Gama d-moll jest równoległa do gamy F-dur i posiada jeden bemol, *b*.

harmoniczna

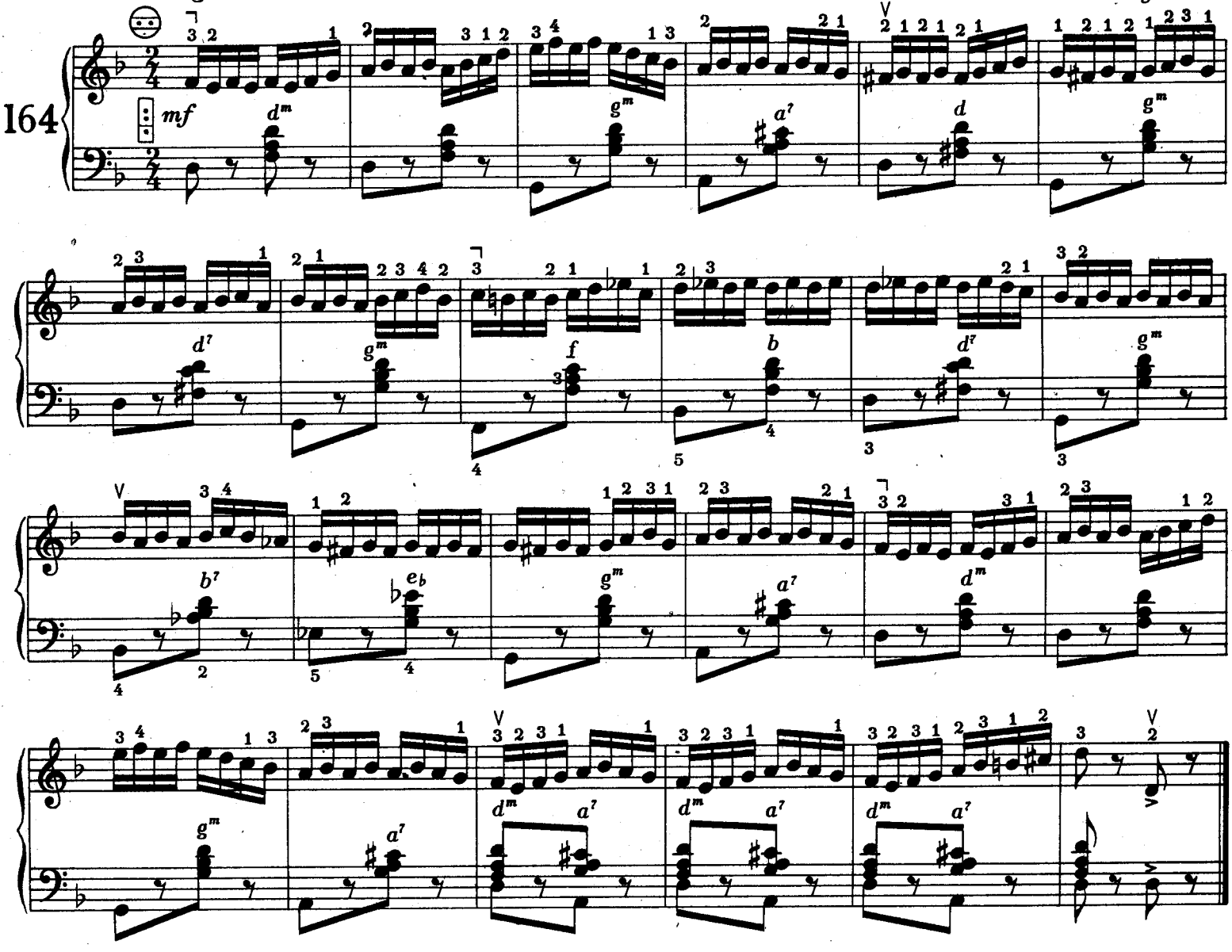


melodyczna



Allegretto

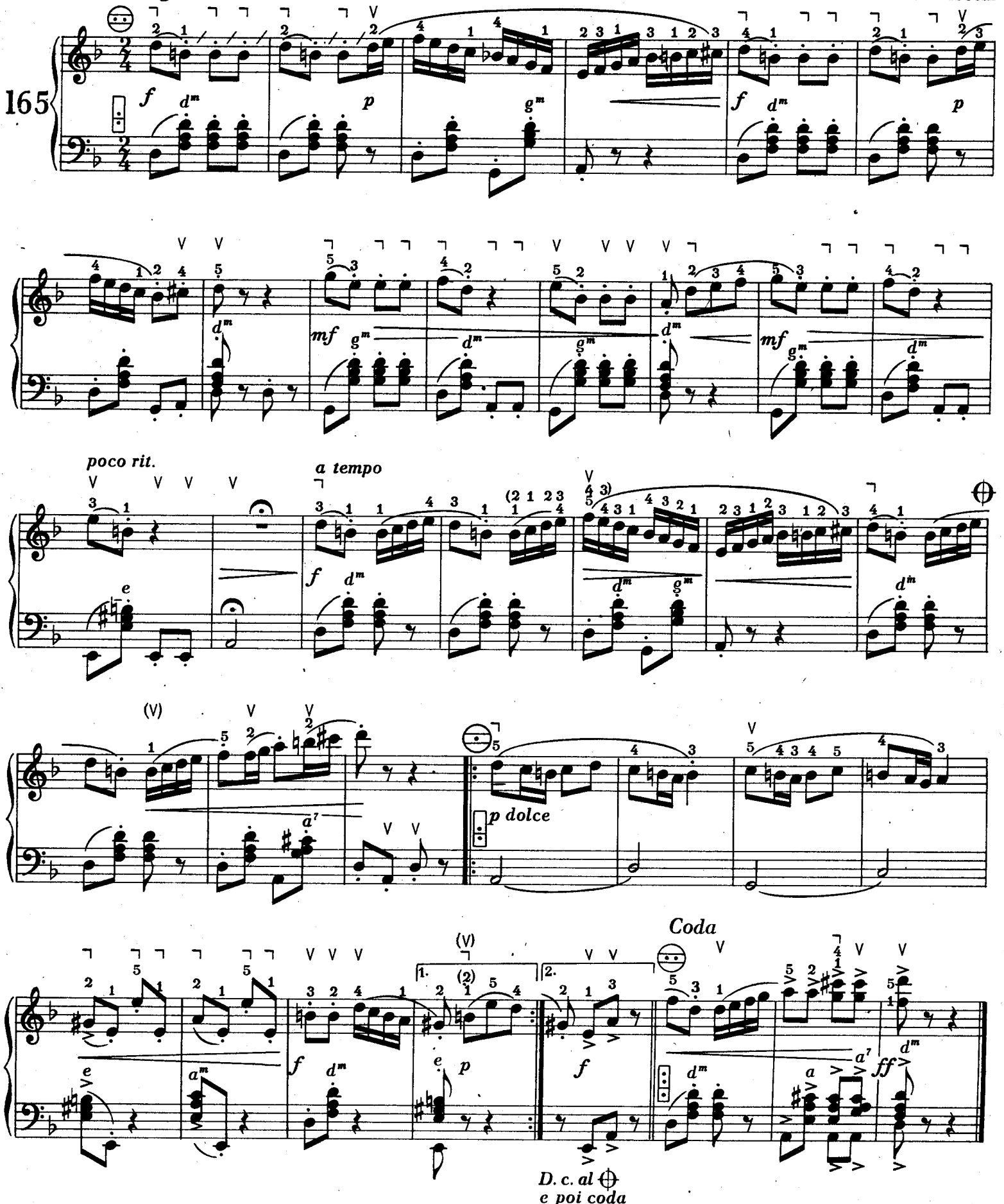
ze szkoły Farfisa



Kot i kłębek wełny

Allegretto

V. Melocchi

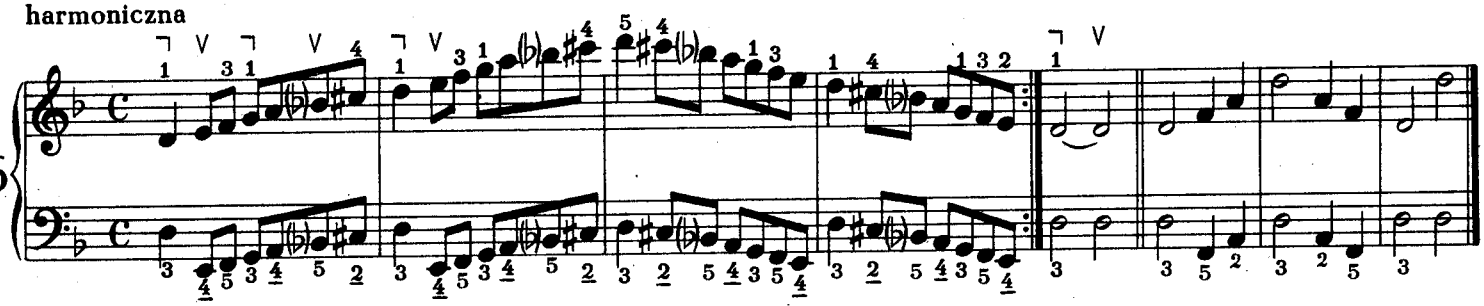


Copyright 1952 by Edizioni Farfisa-Milano-Ancona-Italia

Gama d-moll równolegle obu rękoma

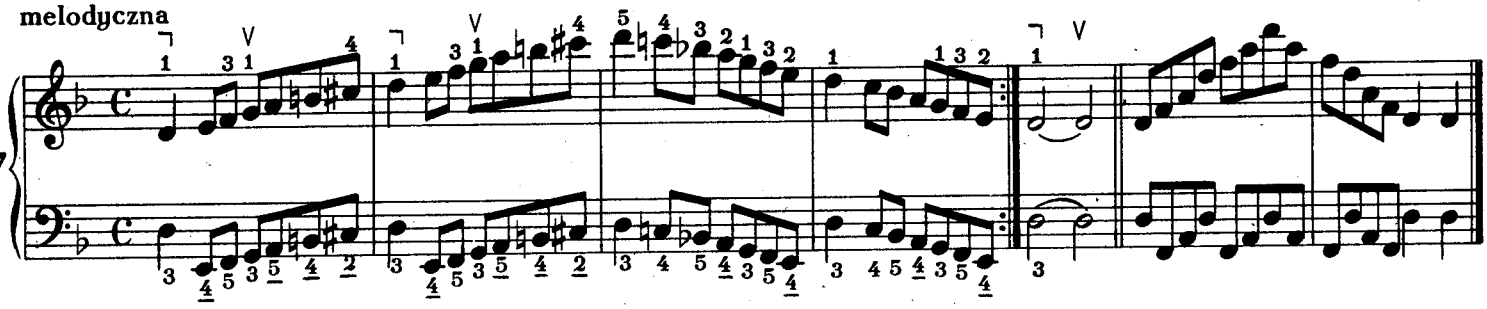
harmoniczna

166



melodyczna

167

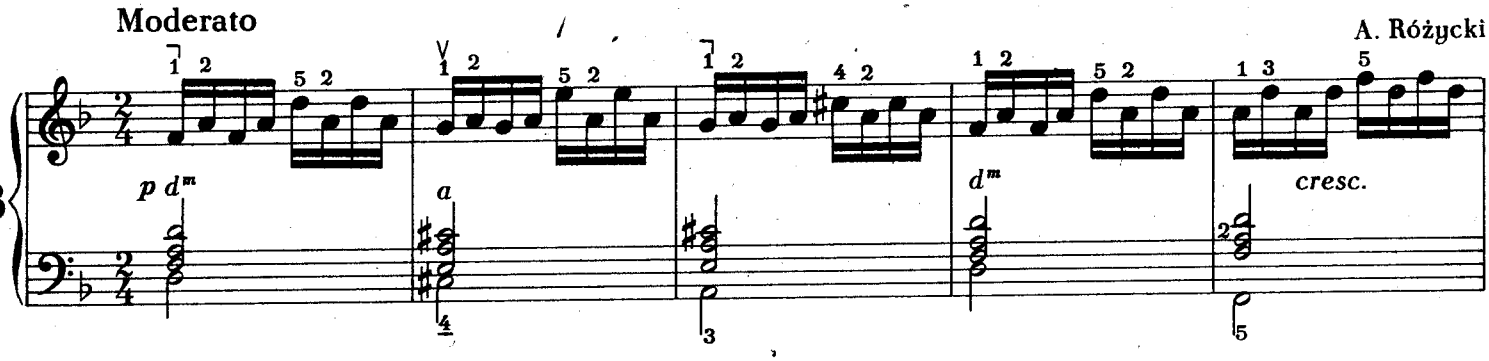


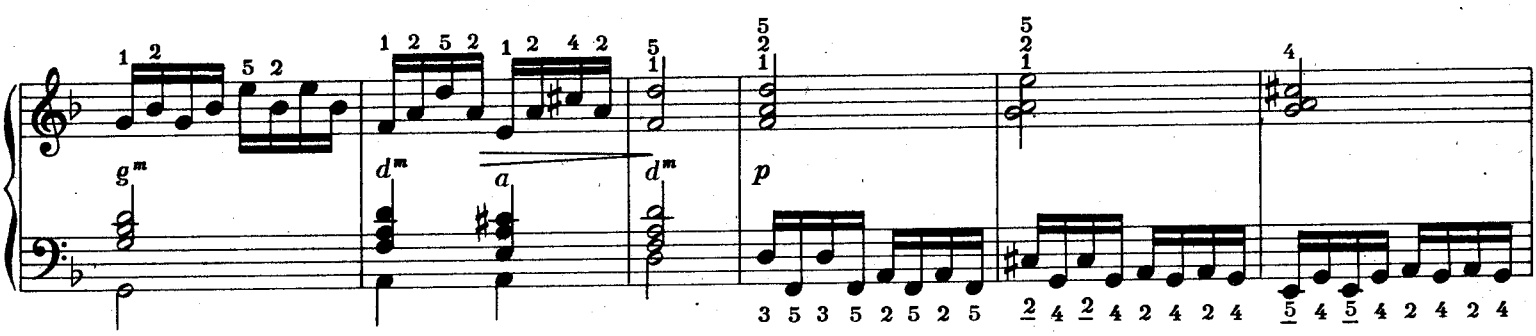
Studium

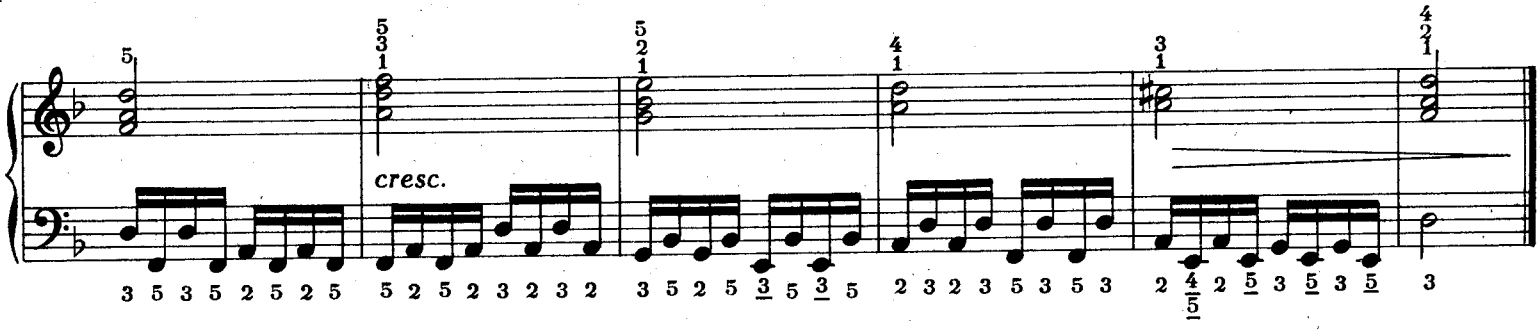
Moderato

A. Różycki

168





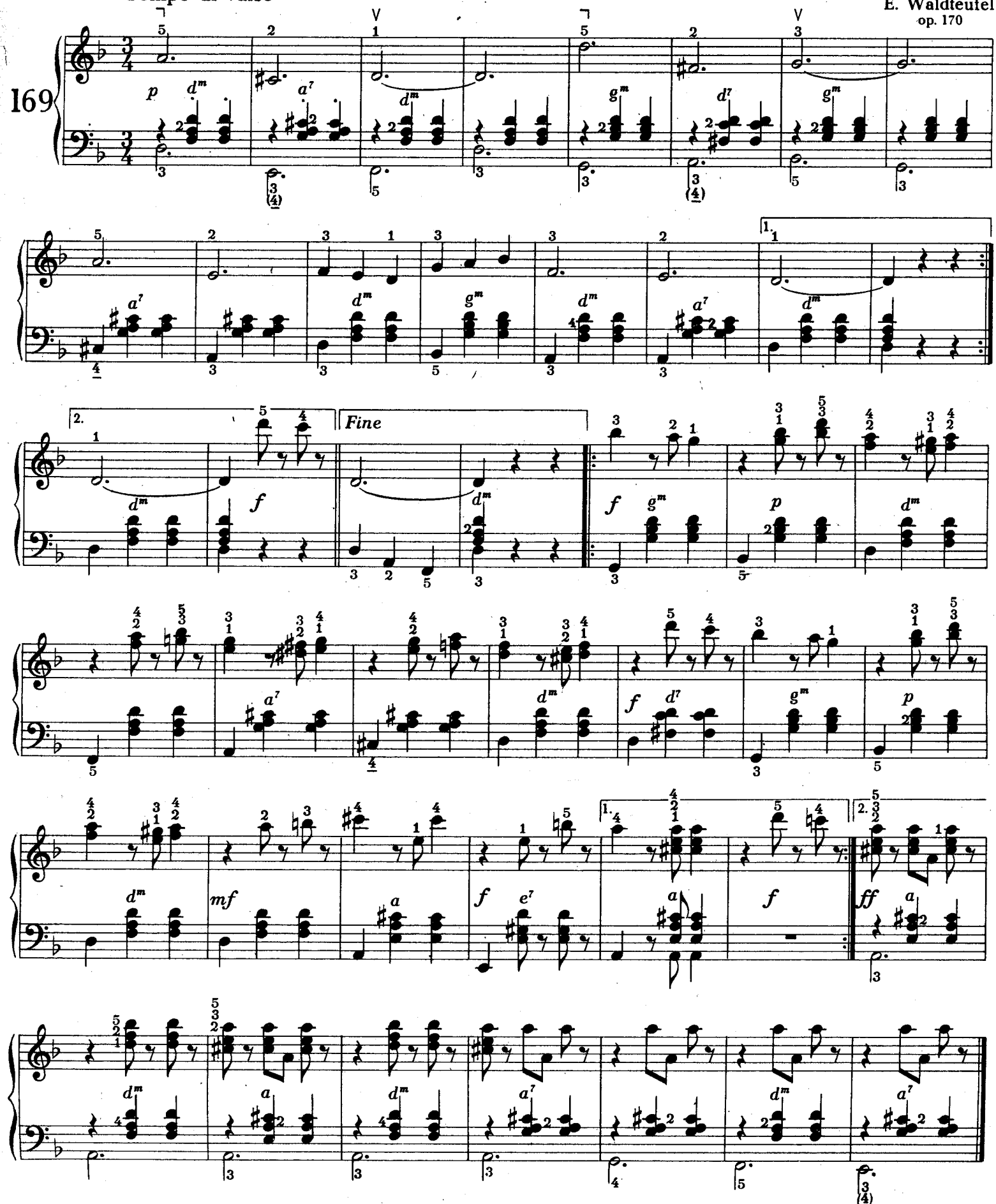


Dolores

walc

Tempo di valse

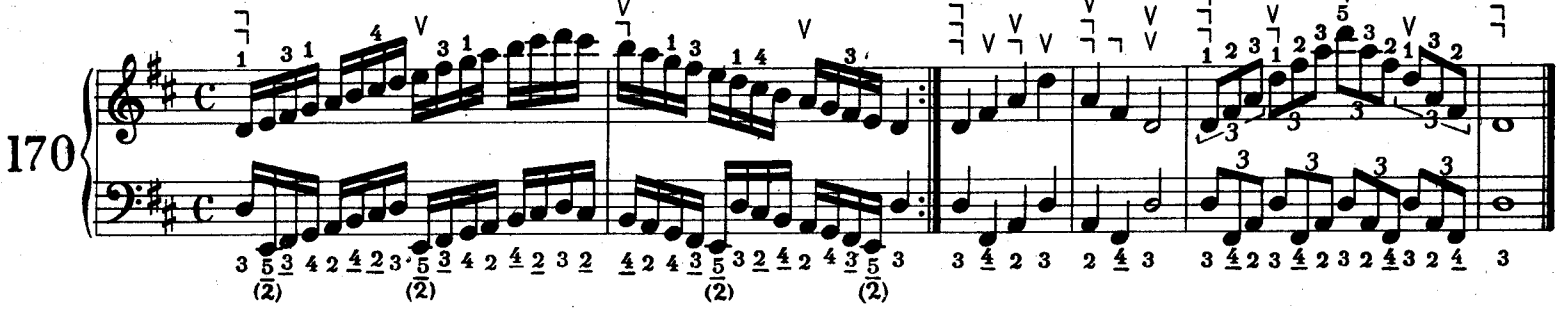
E. Waldteufel
op. 170



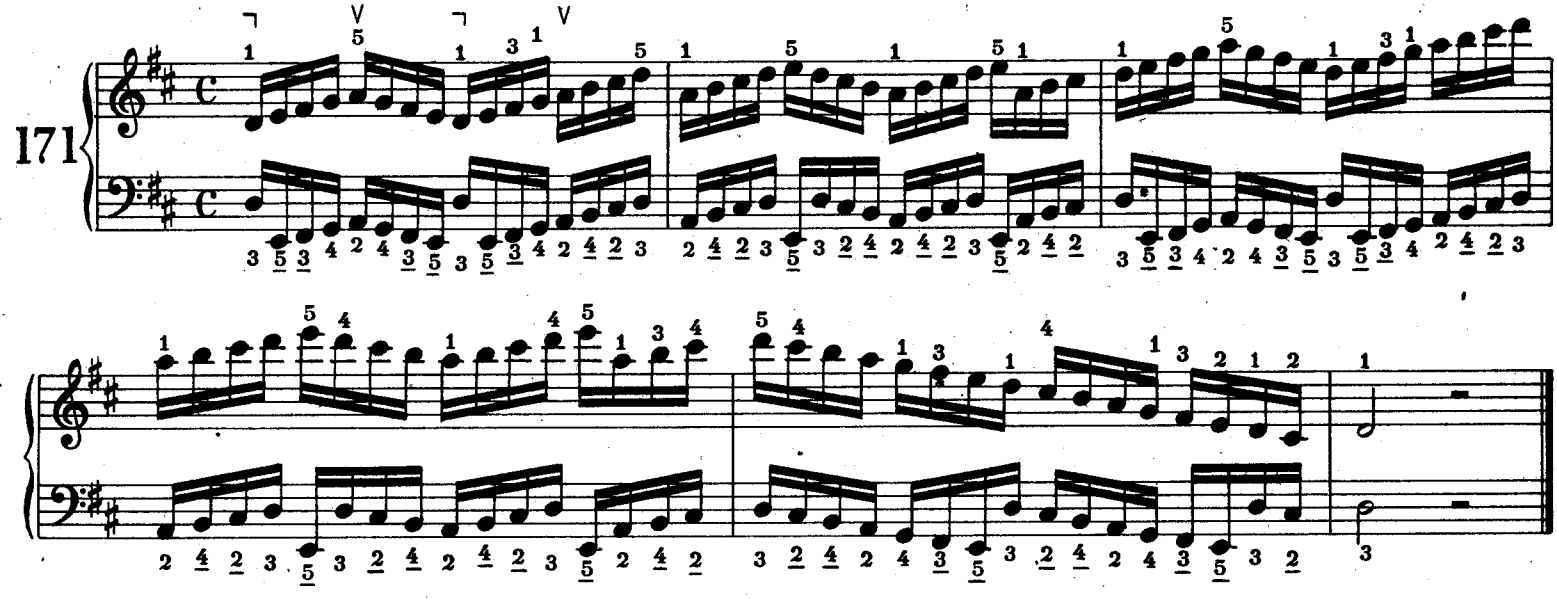
Gama i tonacja D-dur

Gamę D-dur tworzymy od V stopnia gamy G-dur według prawideł budowy gam krzyżykowych, przy czym zastosować musimy dwa podwyższenia: *fis* i *cis*.

170



171

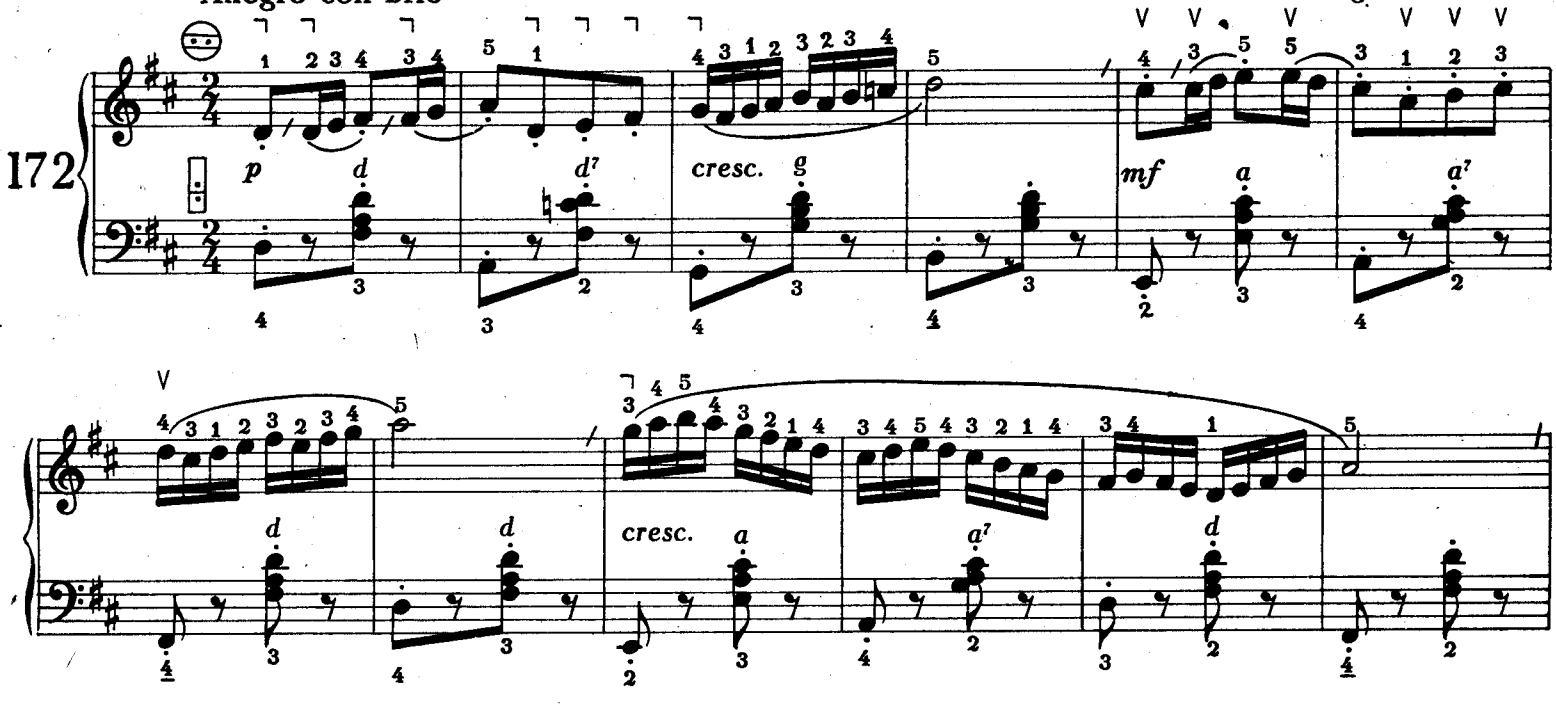


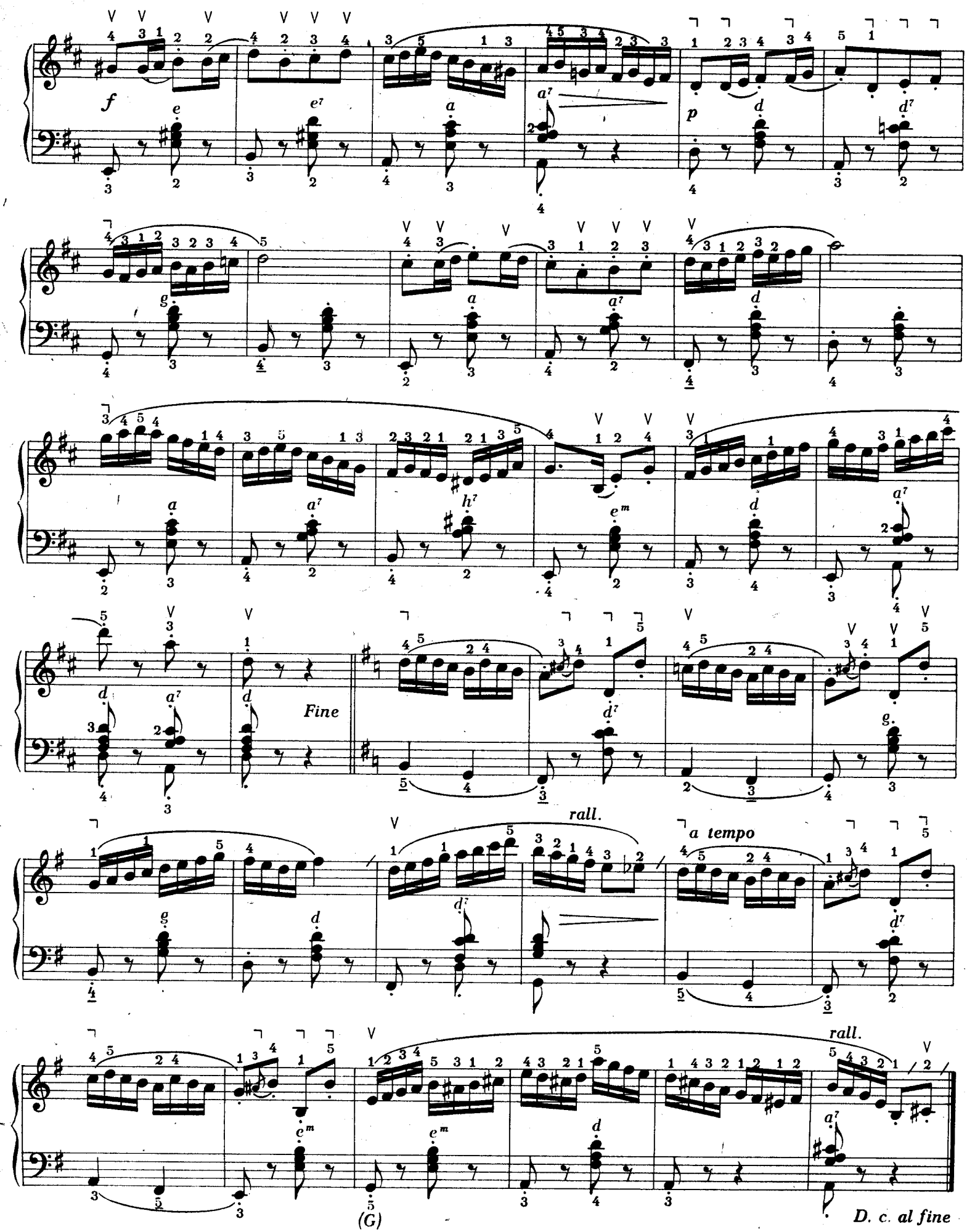
Etiuda

Allegro con brio

Cambieri - Fugazza - Melocchi

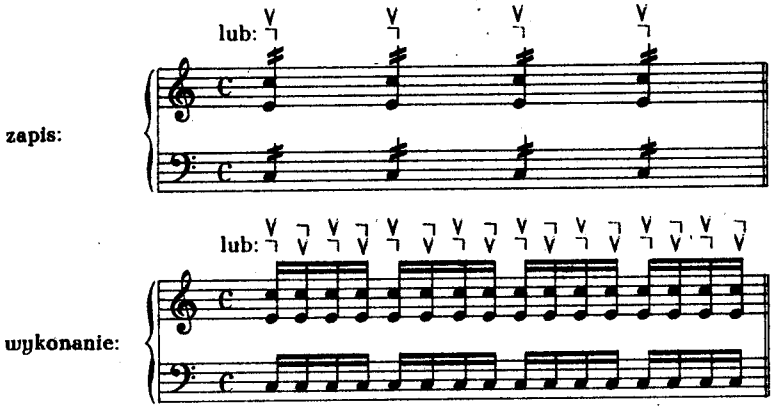
172

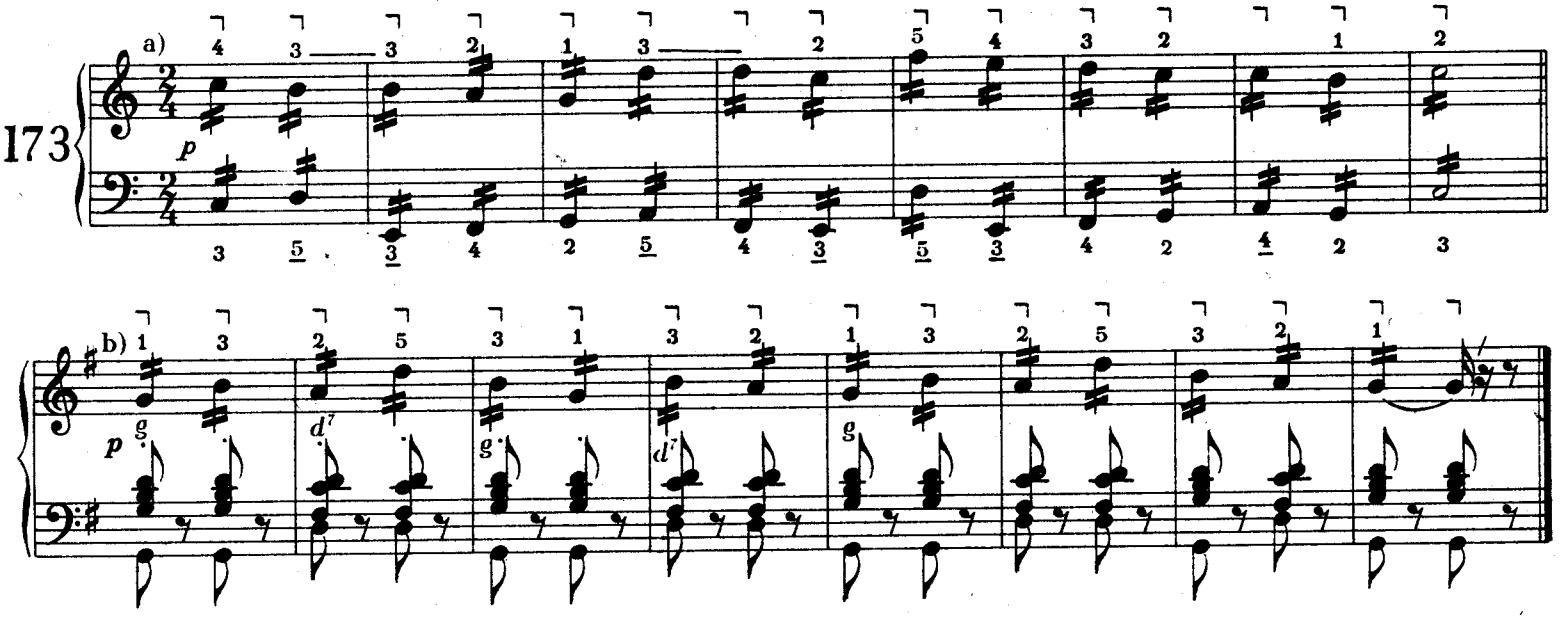



f
p
Fine
rall.
a tempo
rall.
D. c. al fine

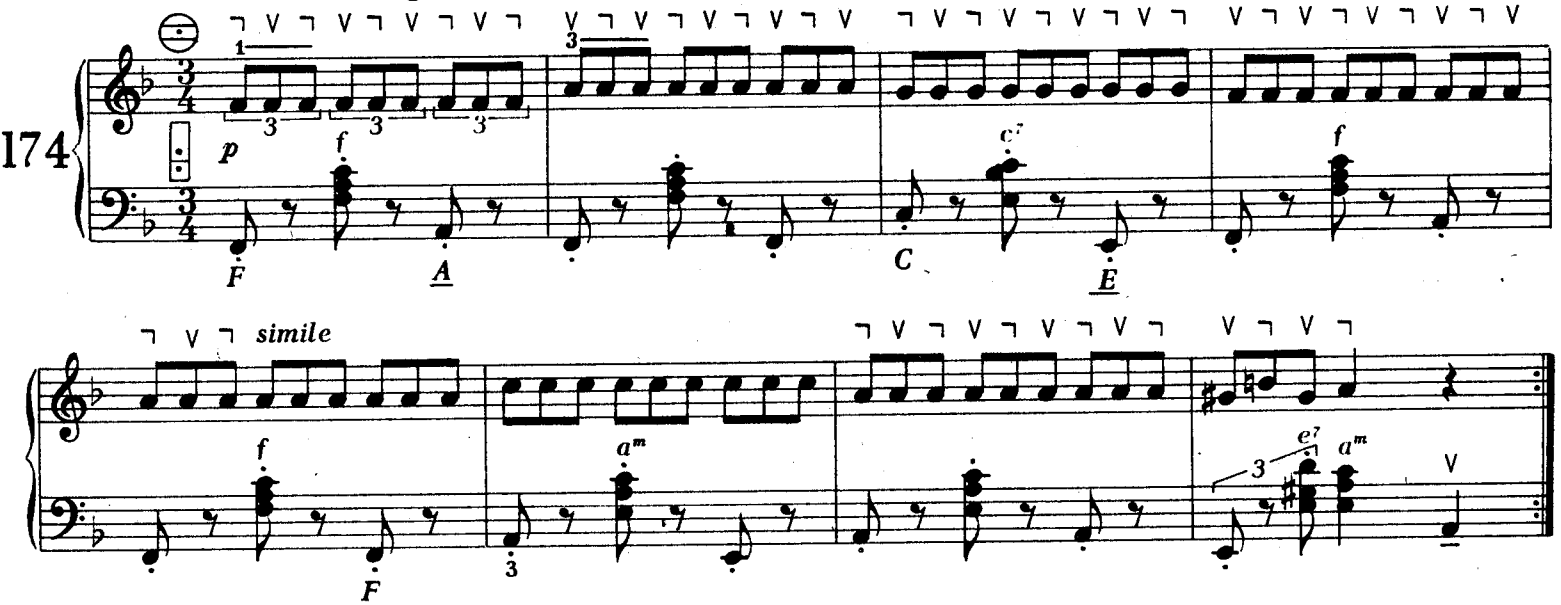
Tremolo miechowe. Ćwiczenia na repetycję miechową i palcową

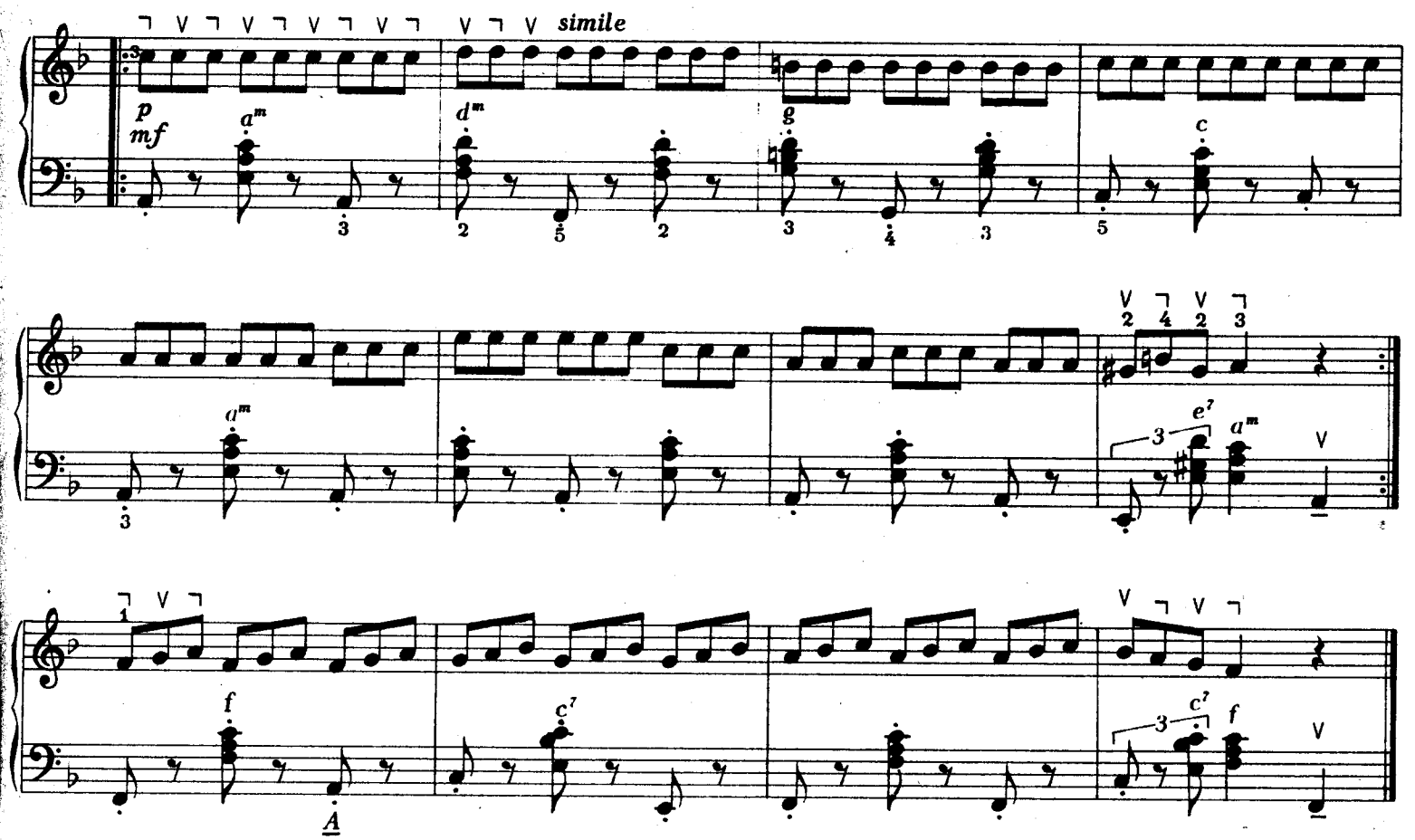
Powtarzanie szeregu dźwięków pojedynczych lub akordowych tej samej wysokości z zastosowaniem szybkiej zmiany kierunku ruchu miecha nazywamy tremolem miechowym. Efekt ten, polegający na charakterystycznej wibracji brzmienia, uzyskujemy przez szybki ruch dłoni (wraz z kciukiem) w górę i w dół, bez zmiany pozycji ręki, na minimalnie rozciągniętym miechu. Klawisze lub guziki pozostają przez cały czas wciśnięte.



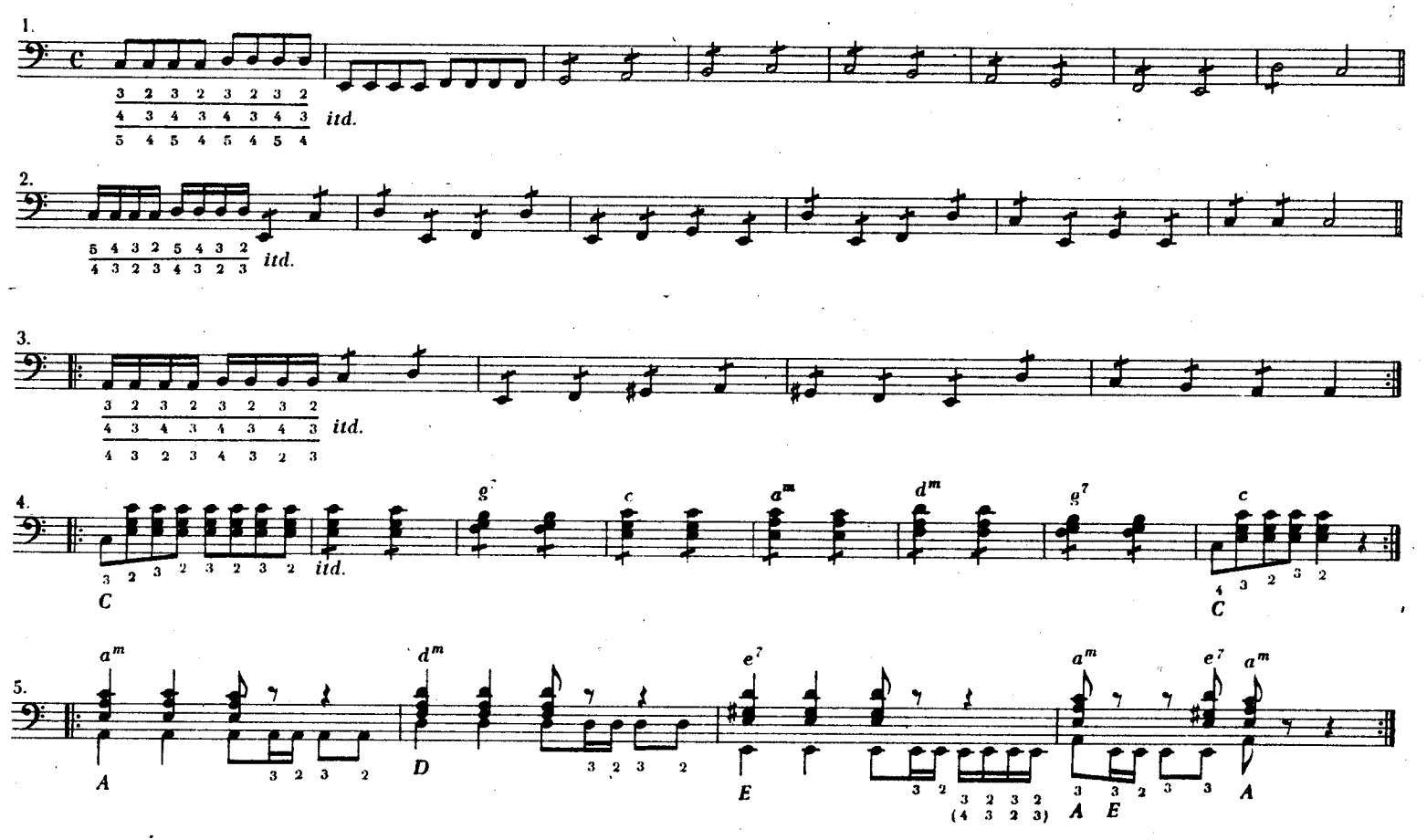


Moderato - Allegro





Poniższe ćwiczenia powinny być wykonywane również przy zastosowaniu repetycji miechowej, tzn. techniką portata i staccata zmiennego miecha.

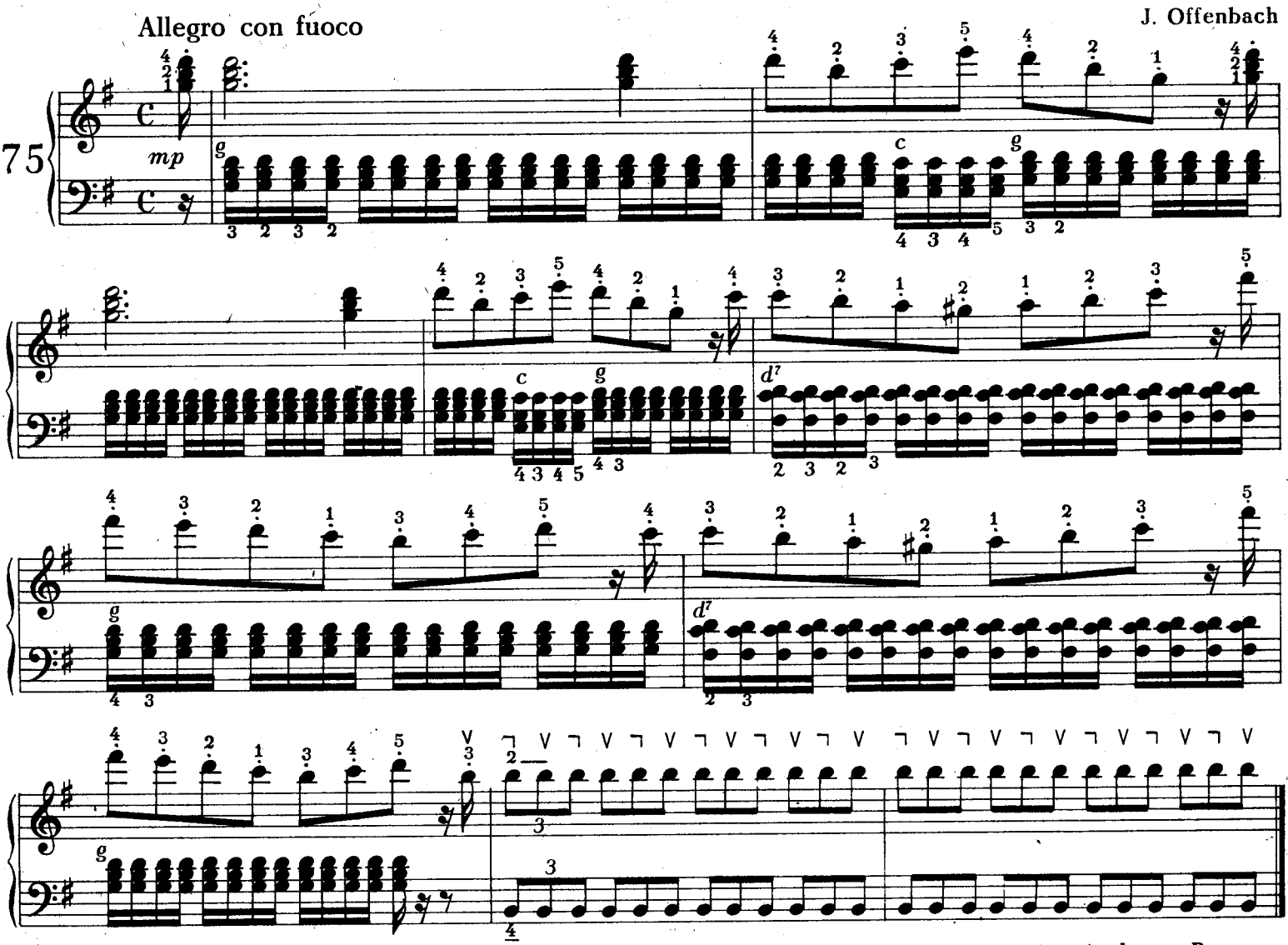


Wstęp do uwertury „Orfeusz w piekle"

Allegro con fuoco

J. Offenbach

175



Przy wykonywaniu dwóch ostatnich taktów w przykładzie 175 należy zastosować repetycję miechową. Prawidłowe wykonanie wymaga dużego wyćwiczenia.

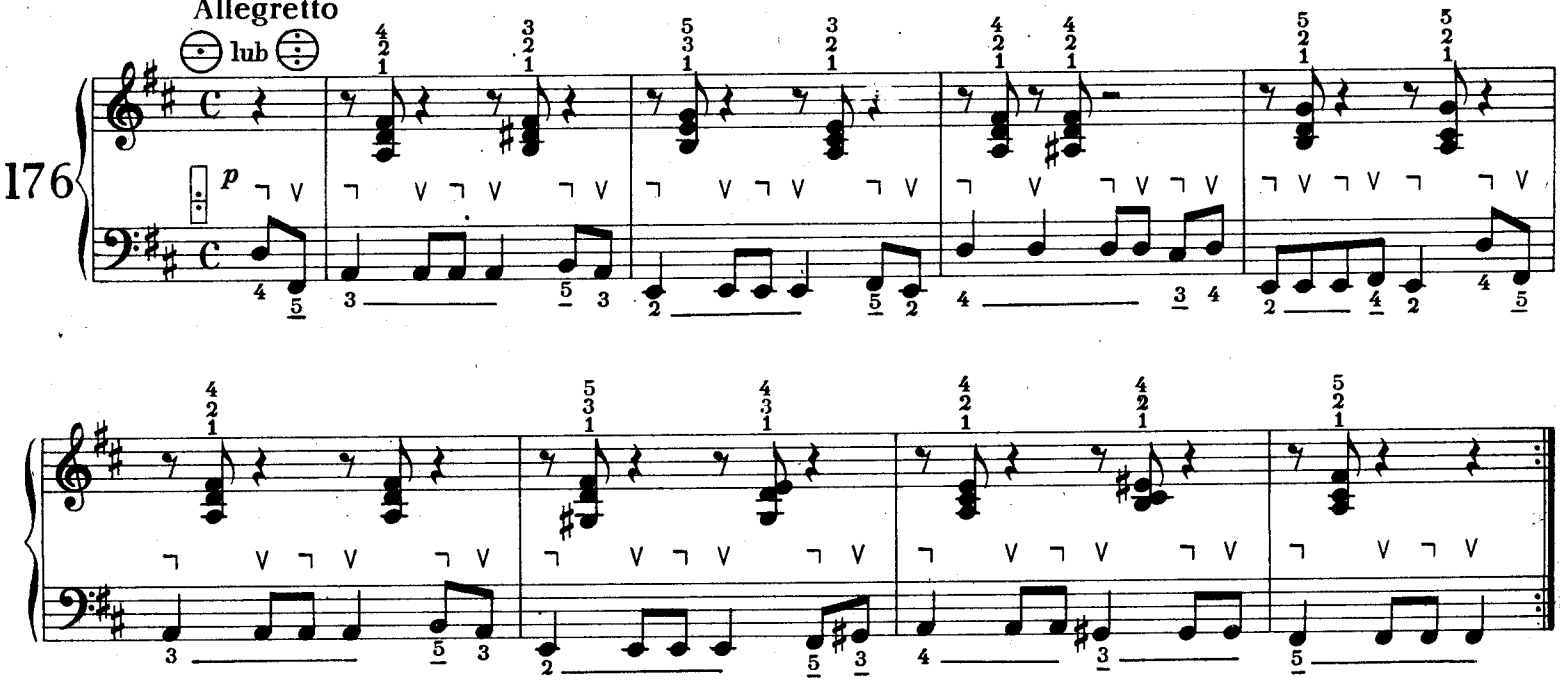
Tańczący niedźwiedź

F. Krieg

Allegretto

lub

176



mf

p simile

Rapsodia II

(fragment)

Vivace

P. Frosini

177

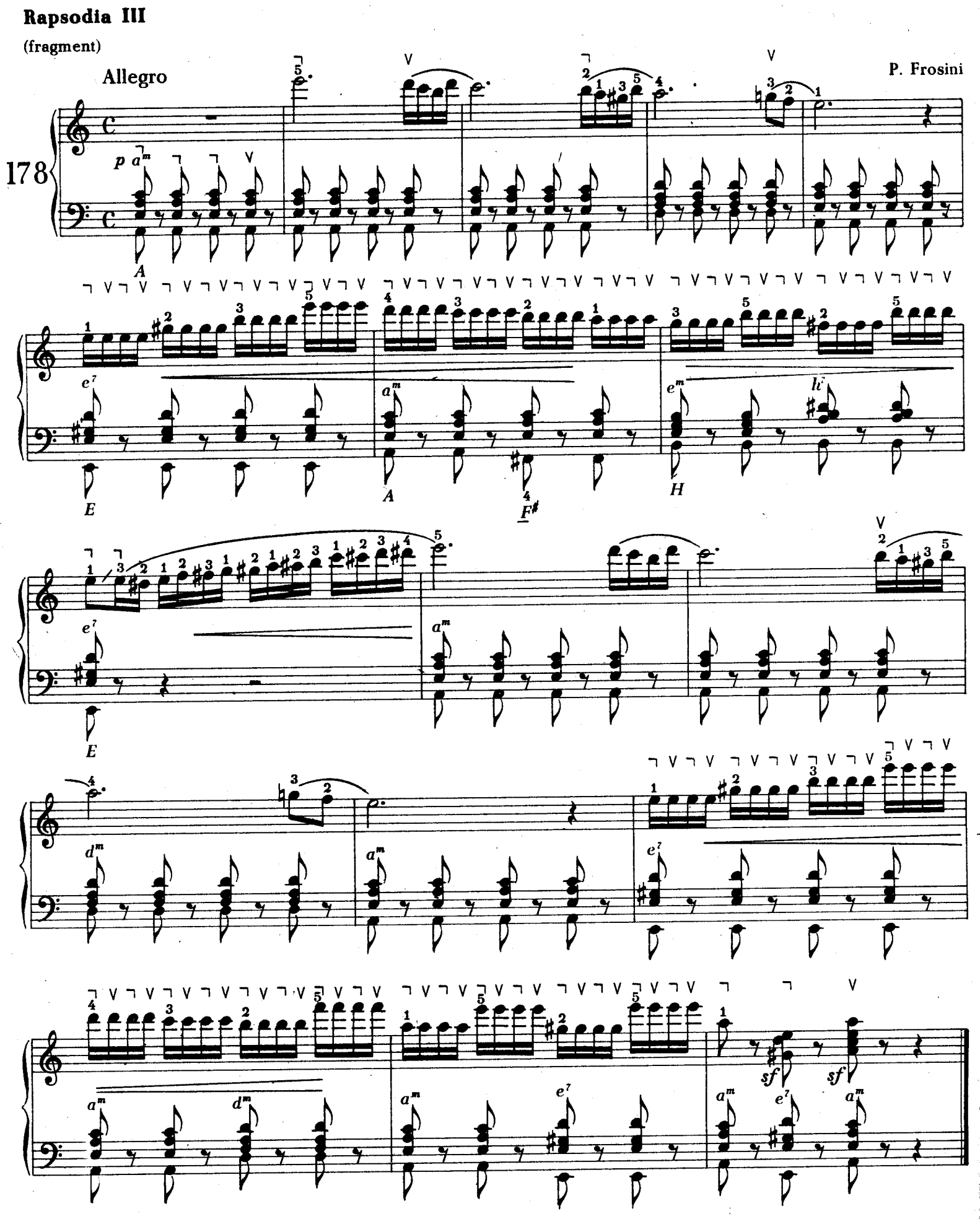
ff *d*

Rapsodia III

(fragment)

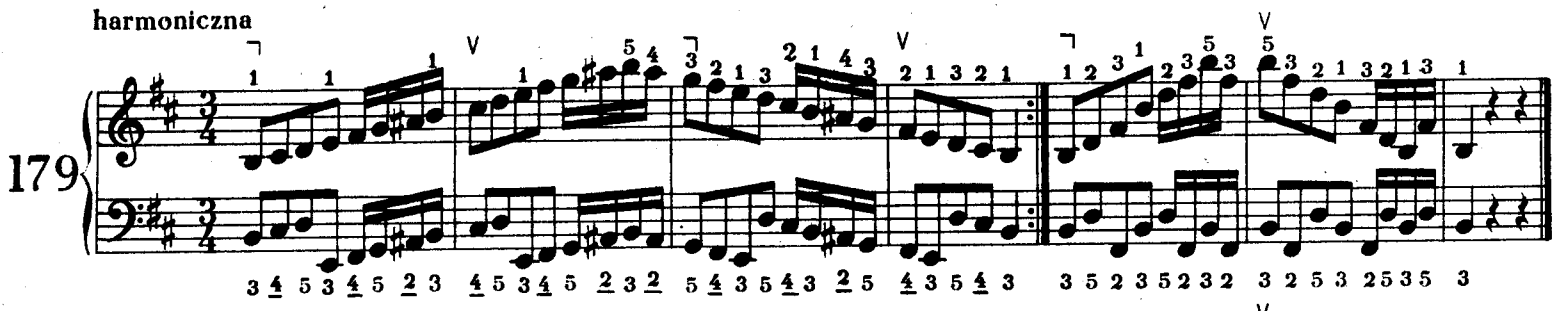
Allegro

P. Frosini

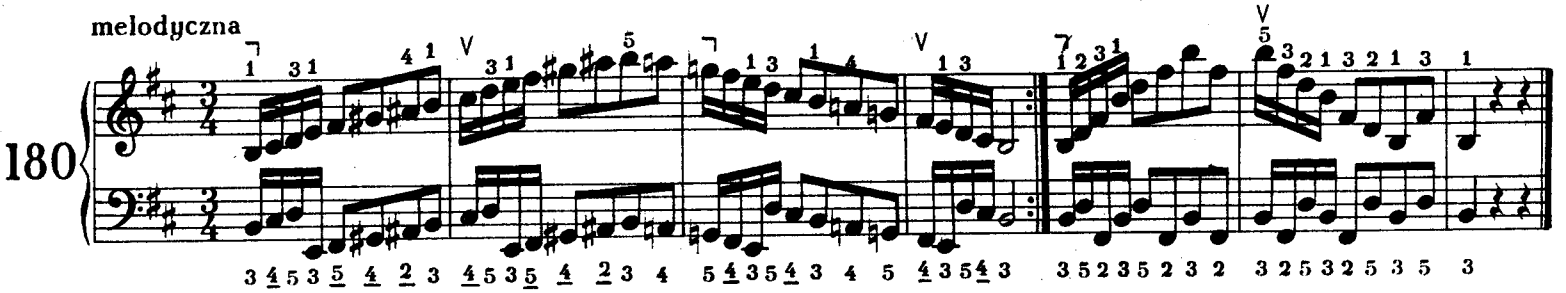


Gama i tonacja h-moll

harmoniczna



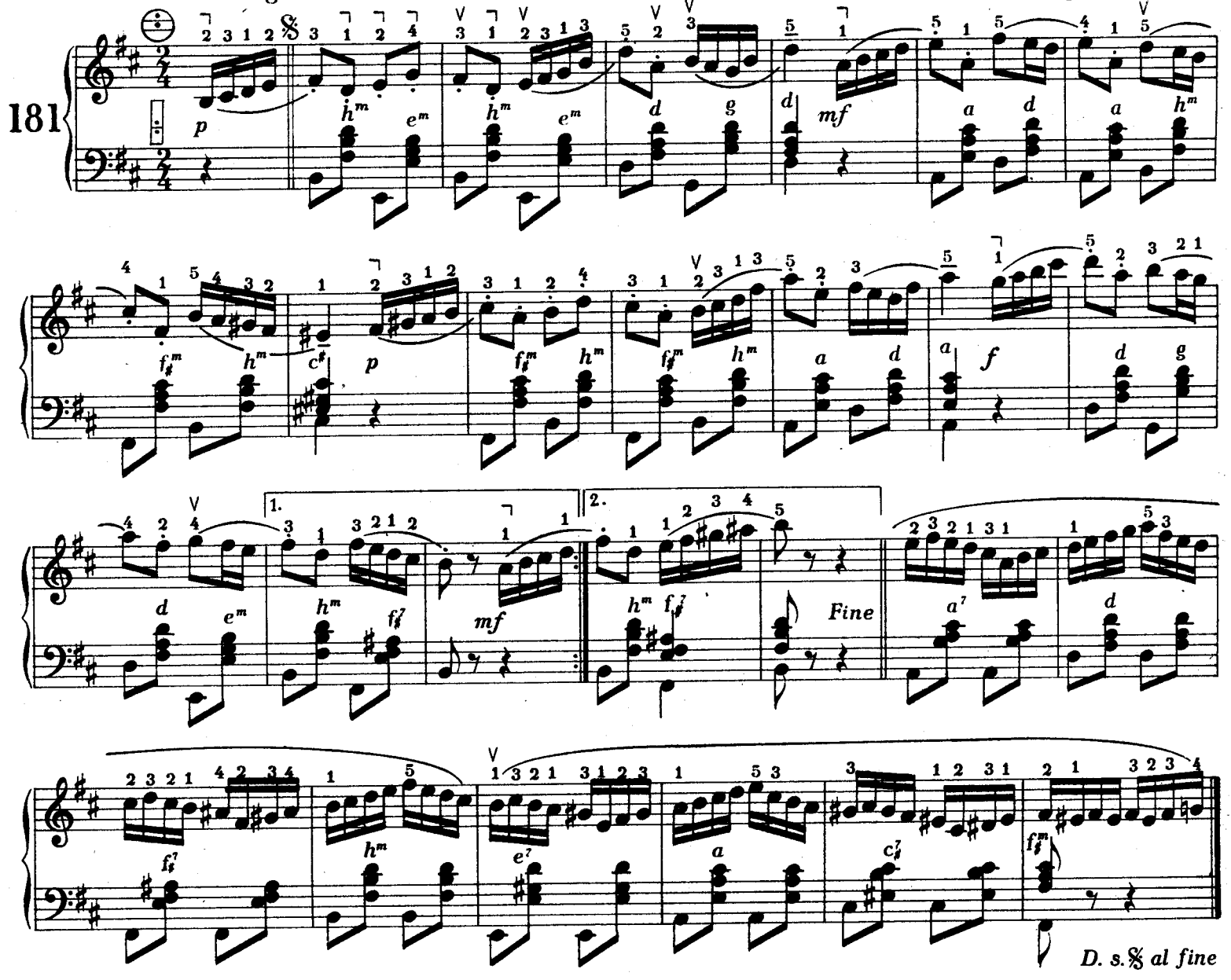
melodyczna



Wspomnienie

Andante grazioso

Cambieri - Fugazza - Melocchi

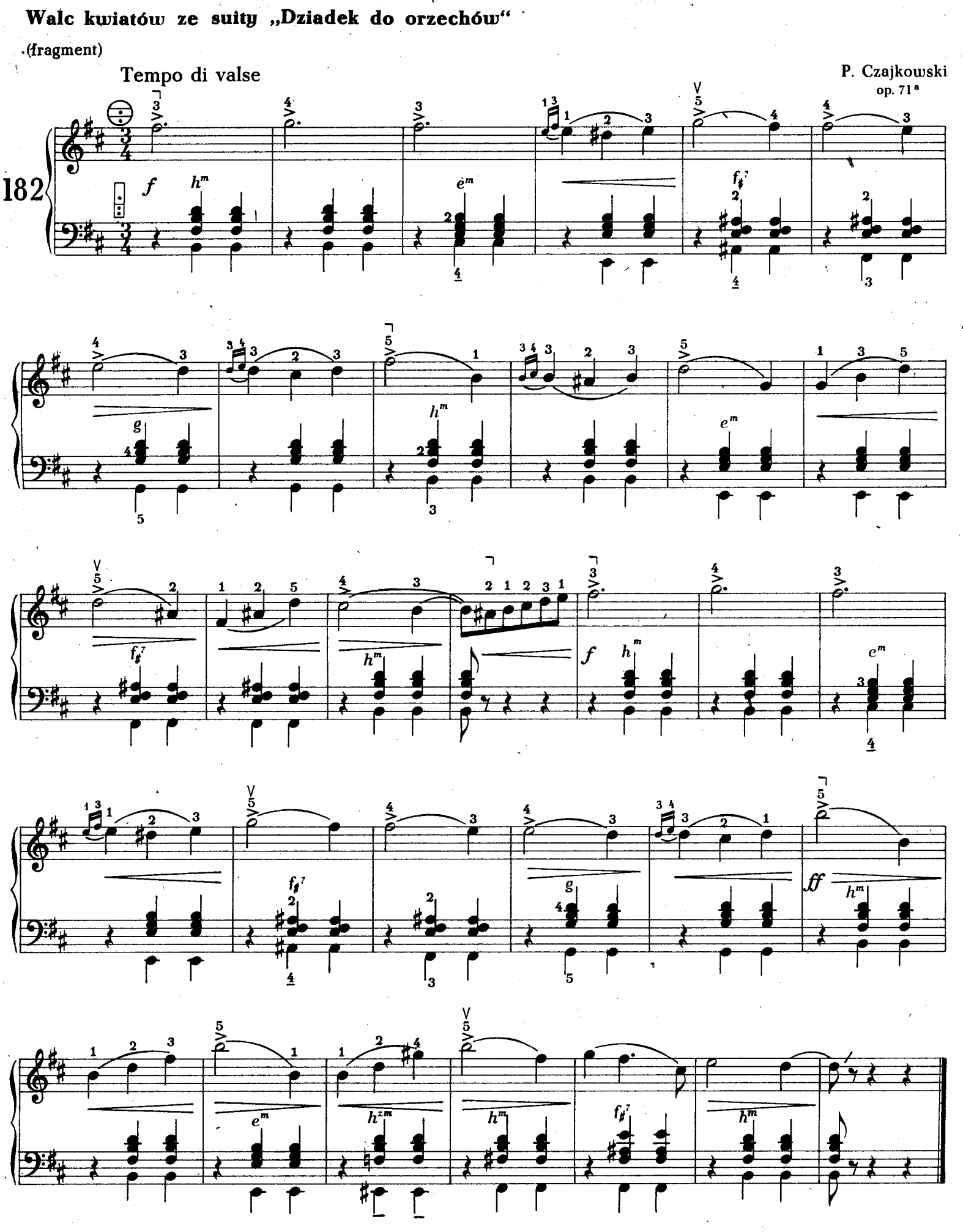


Walc kwiatów ze suity „Dziadek do orzechów“

(fragment)

Tempo di valse

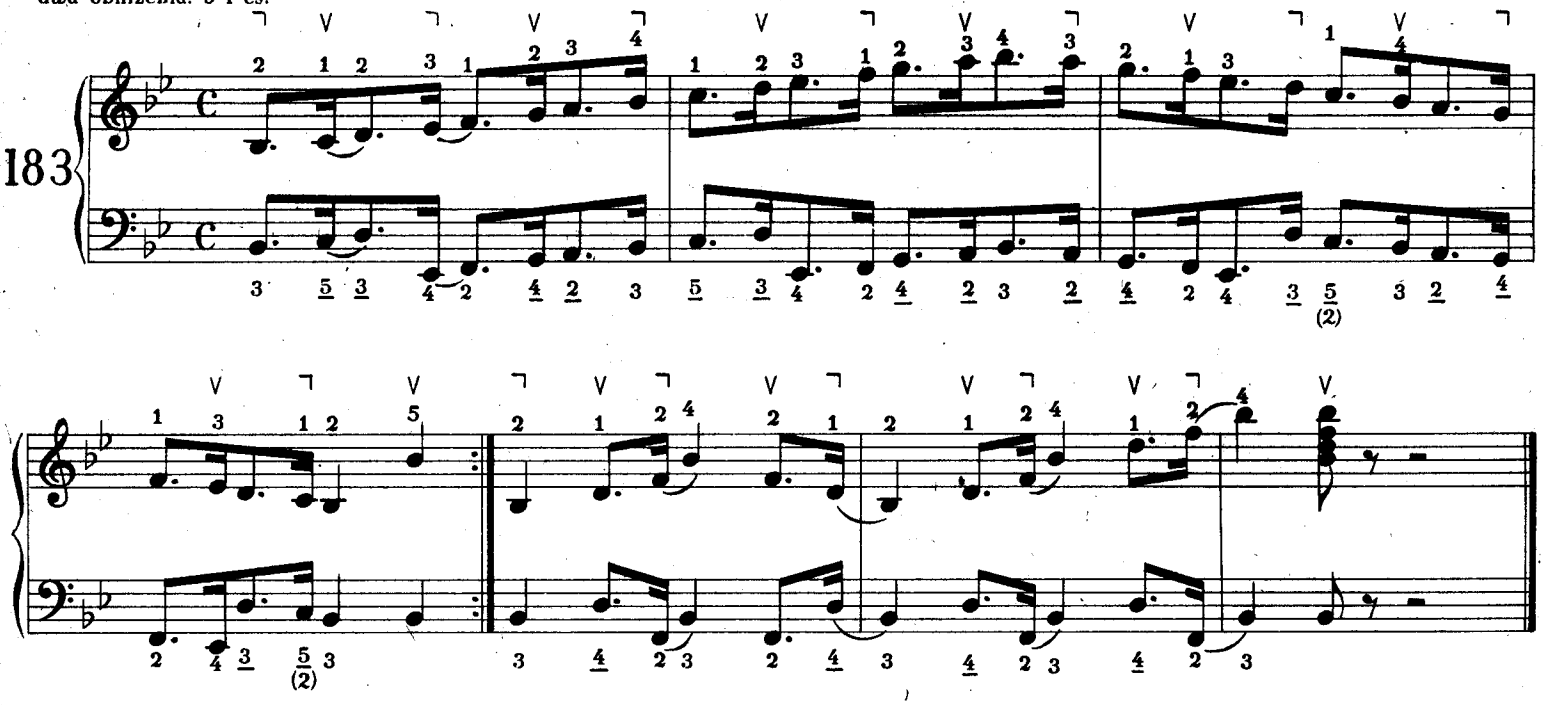
P. Czajkowski
op. 71ª



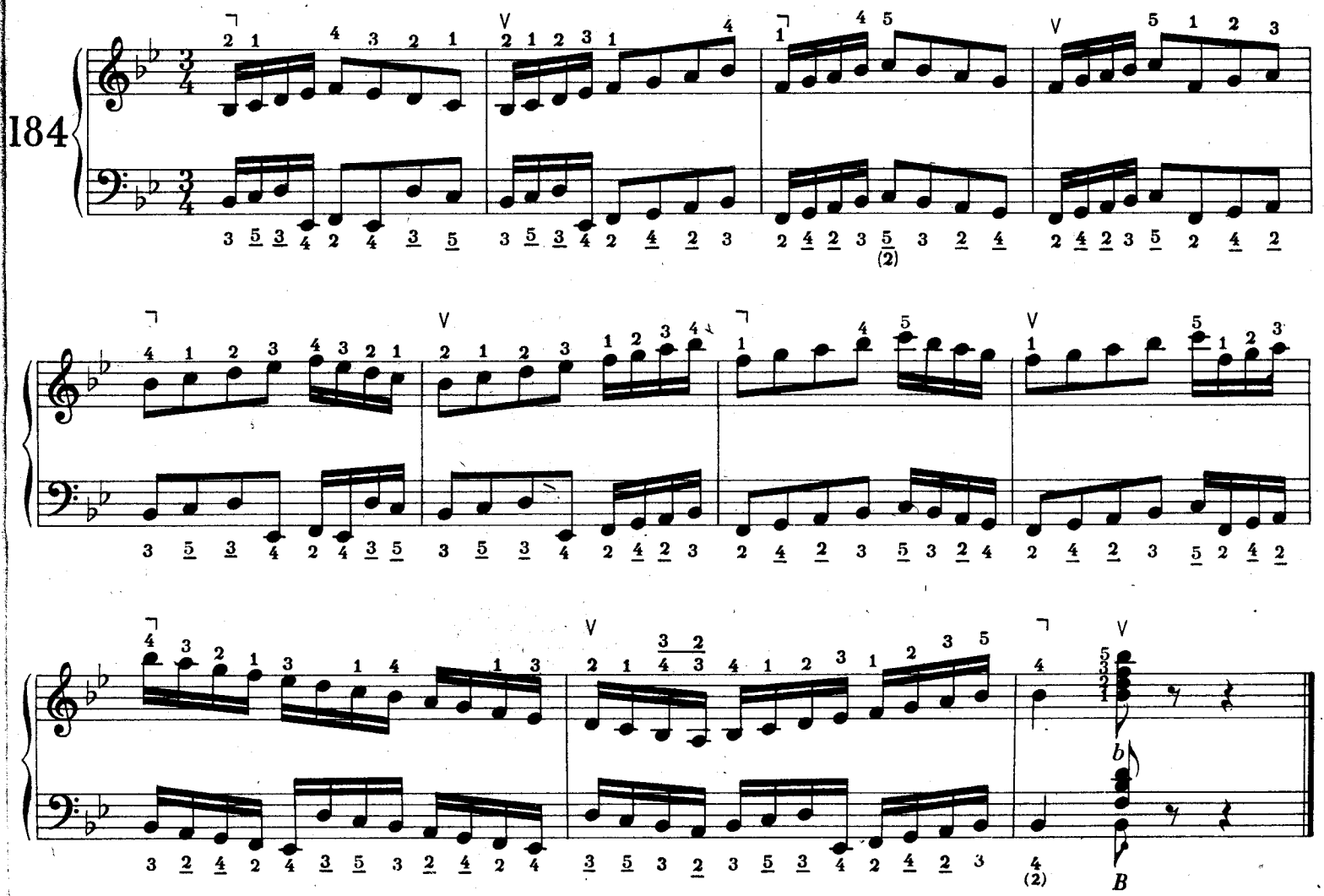
Gama i tonacja B-dur

Gamę B-dur tworzymy od IV stopnia gamy F-dur według prawideł budowy gam bemolowych, przy czym zastosować musimy dwa obniżenia: *b* i *es*.

183



184

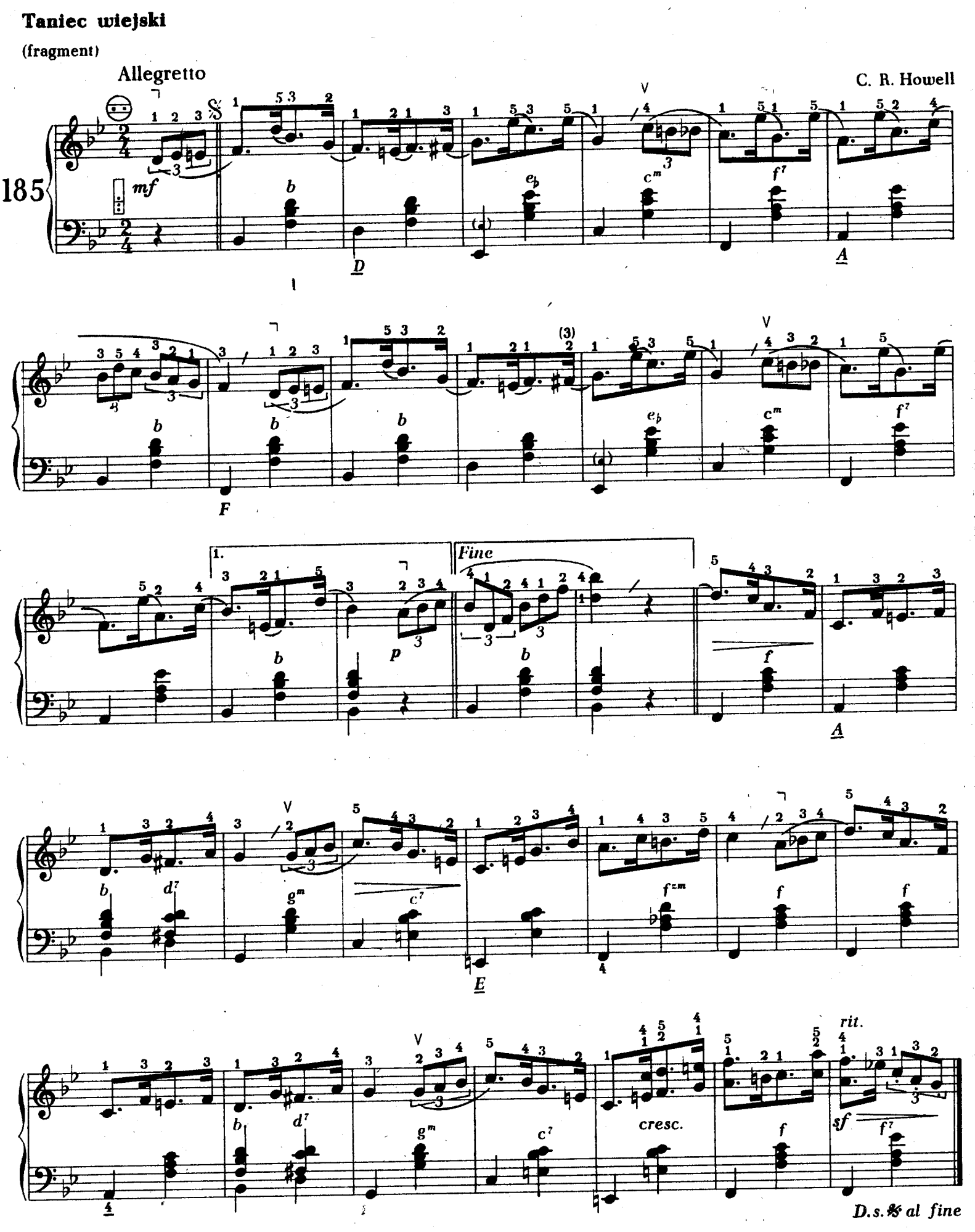


Taniec wiejski

(fragment)

Allegretto

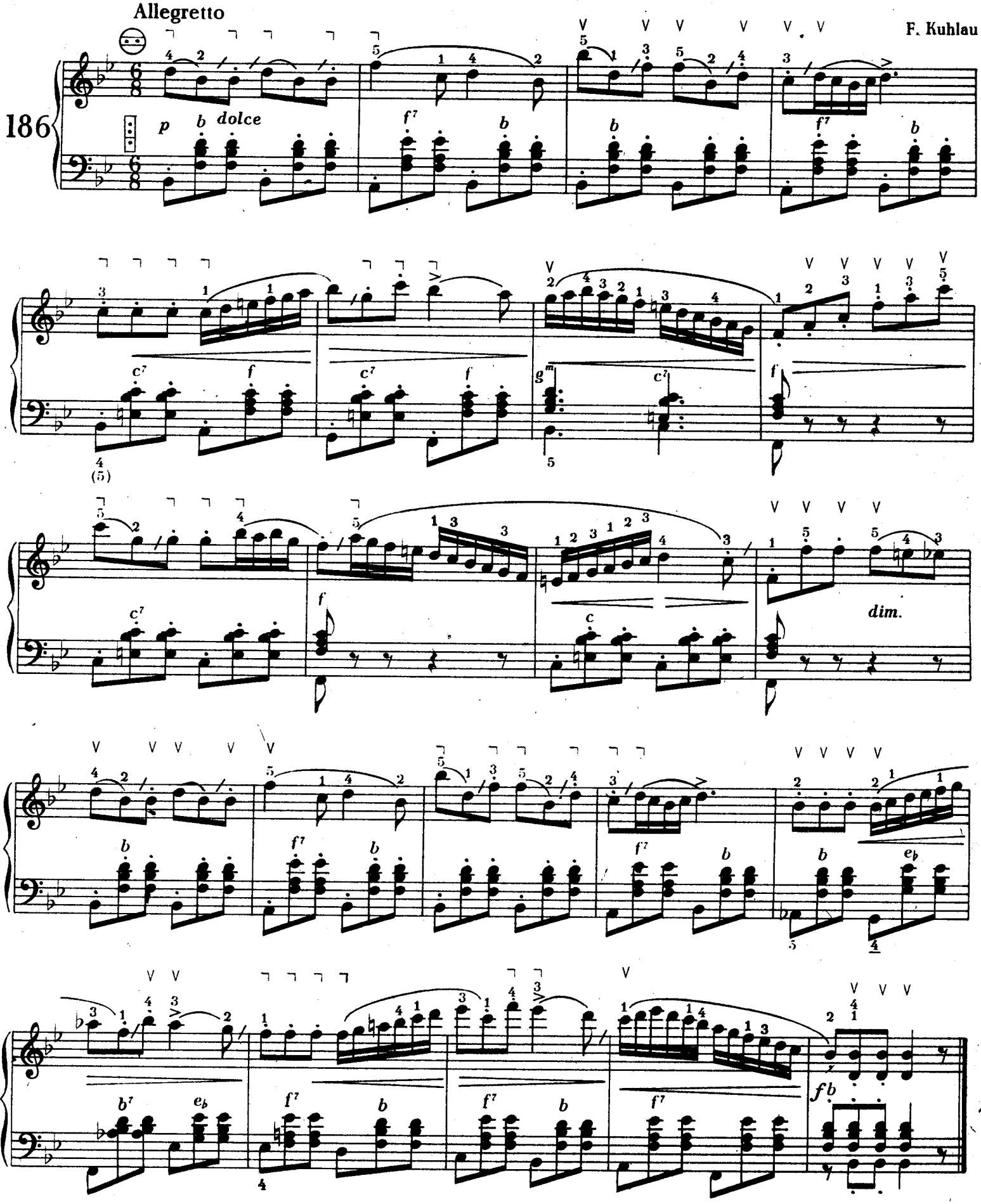
C. R. Howell



Allegretto

F. Kuhlau

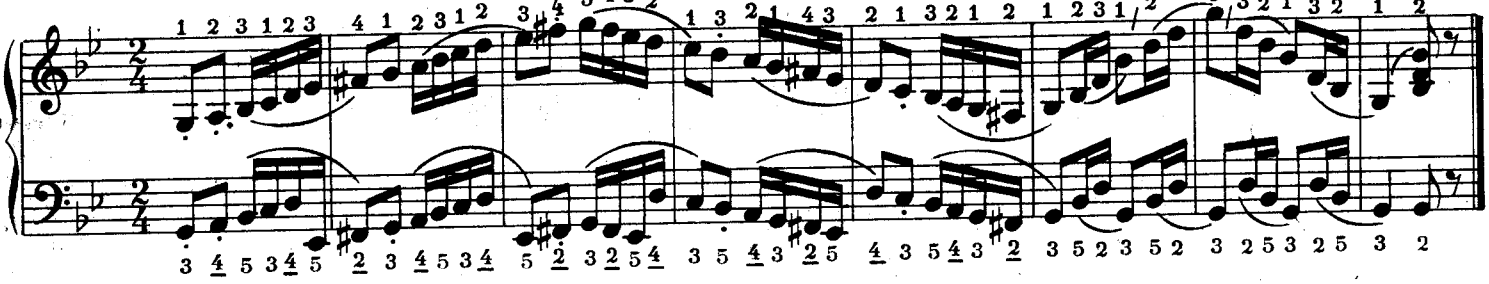
186



Gama i tonacja g-moll

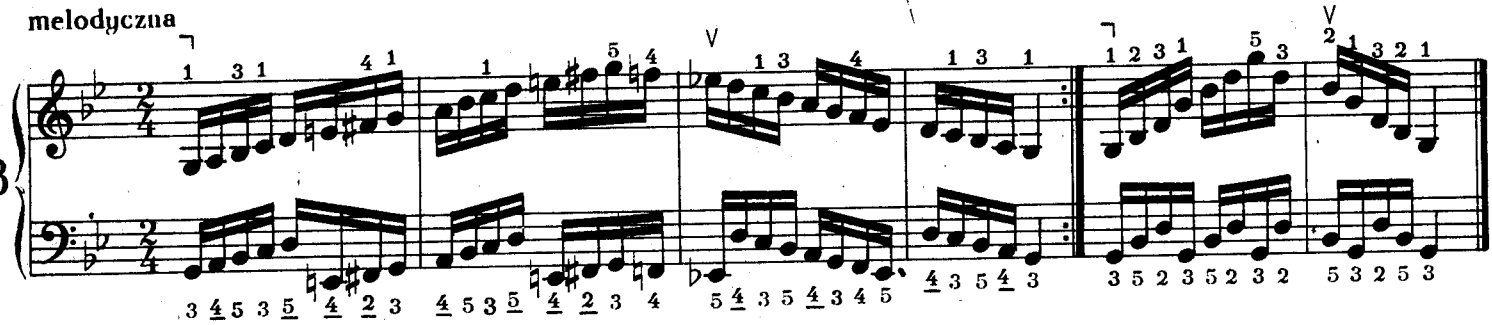
harmoniczna

187



melodyczna

188

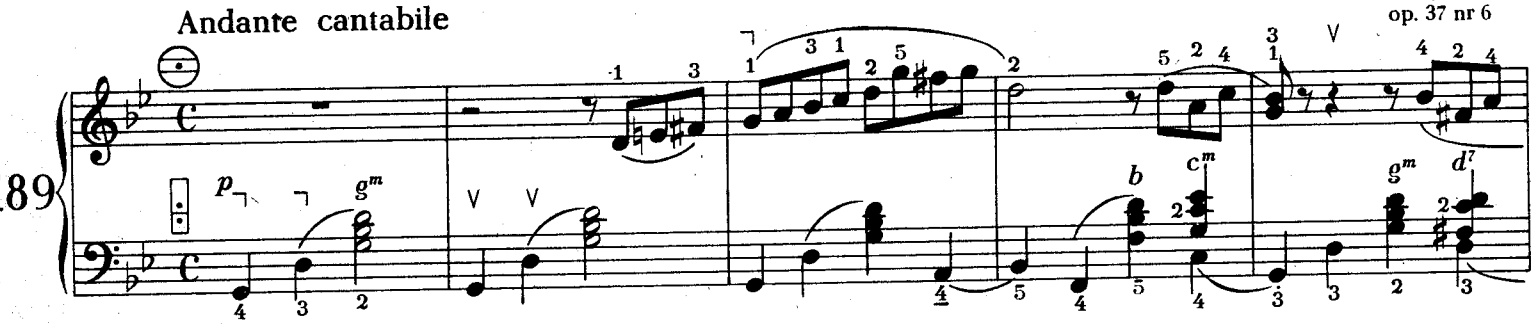


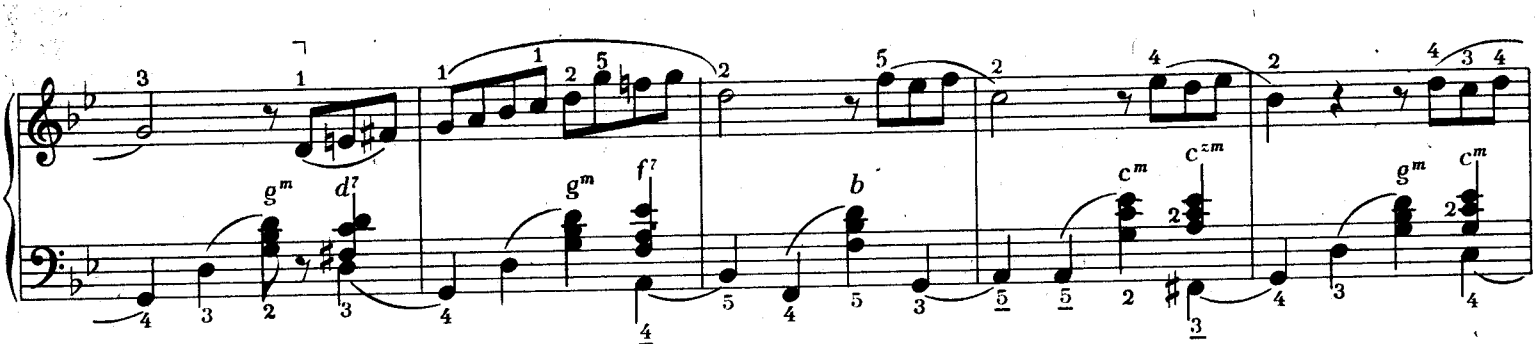
Barkarola

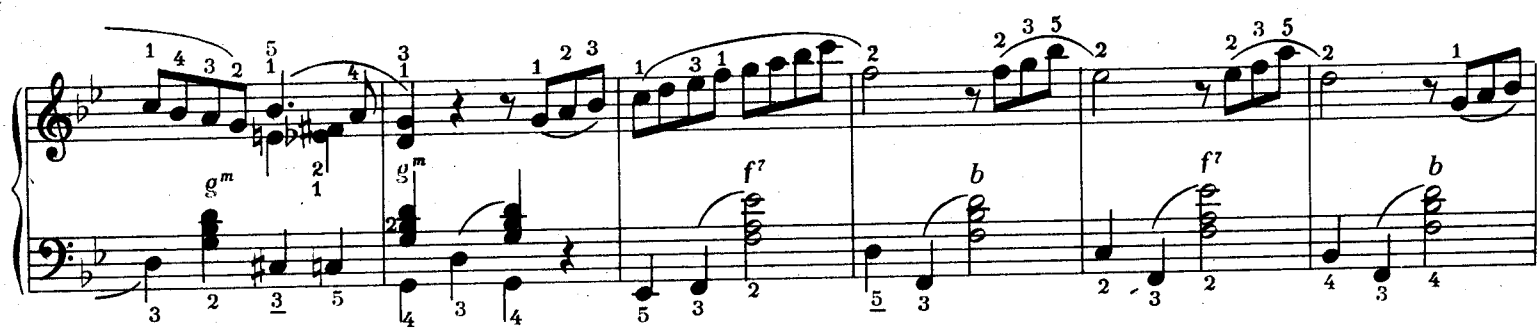
P. Czajkowski
op. 37 nr 6

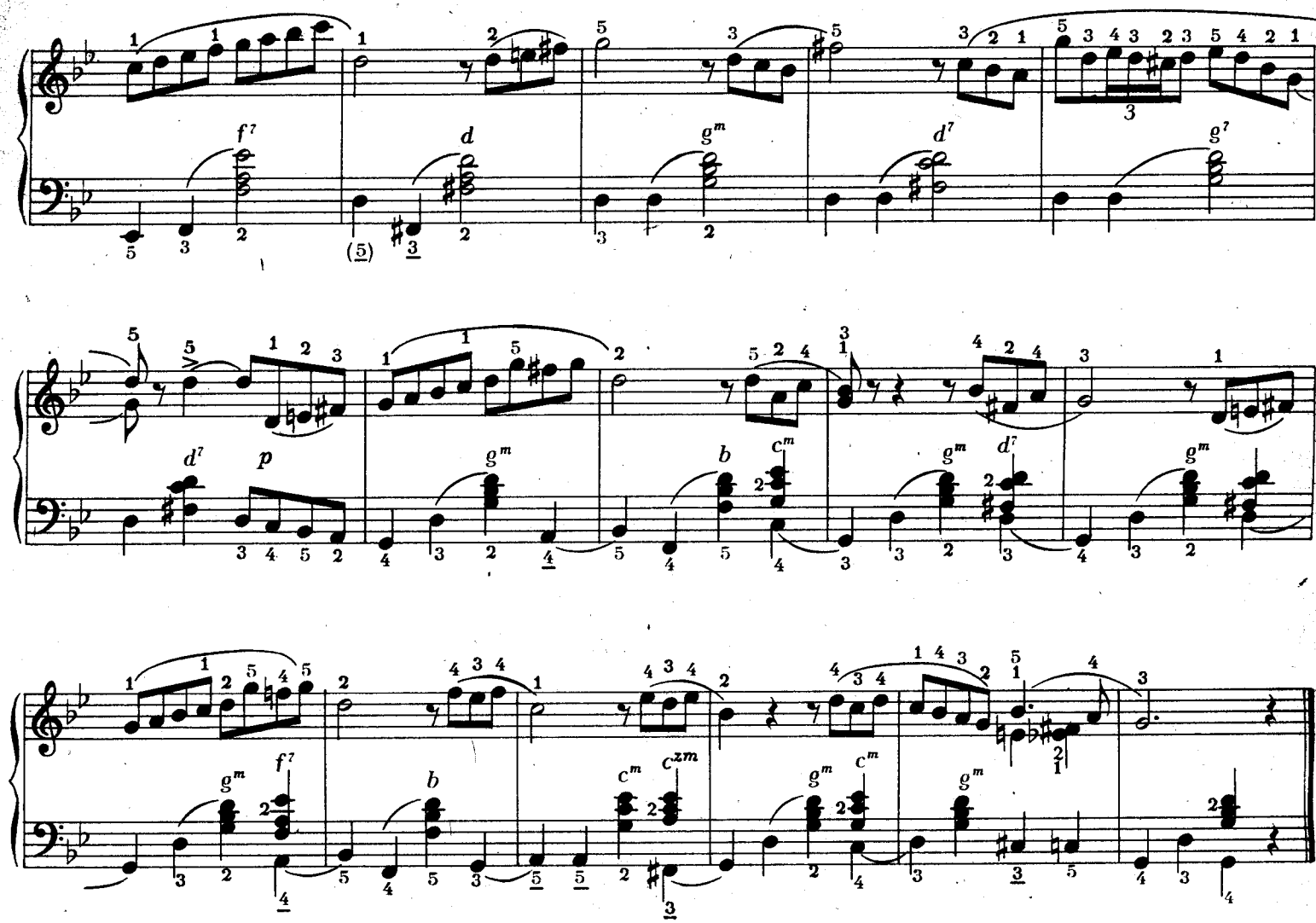
Andante cantabile

189

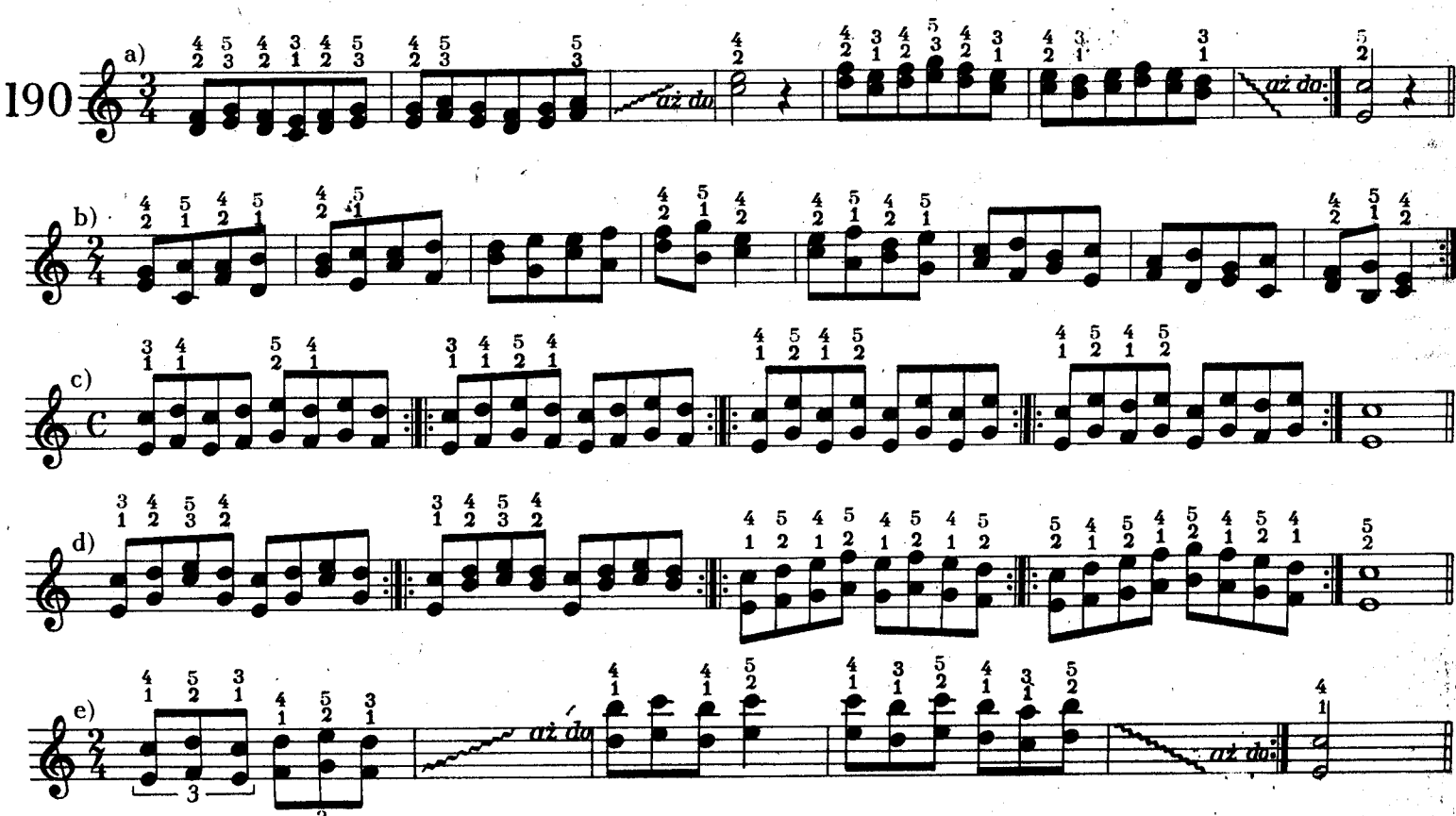








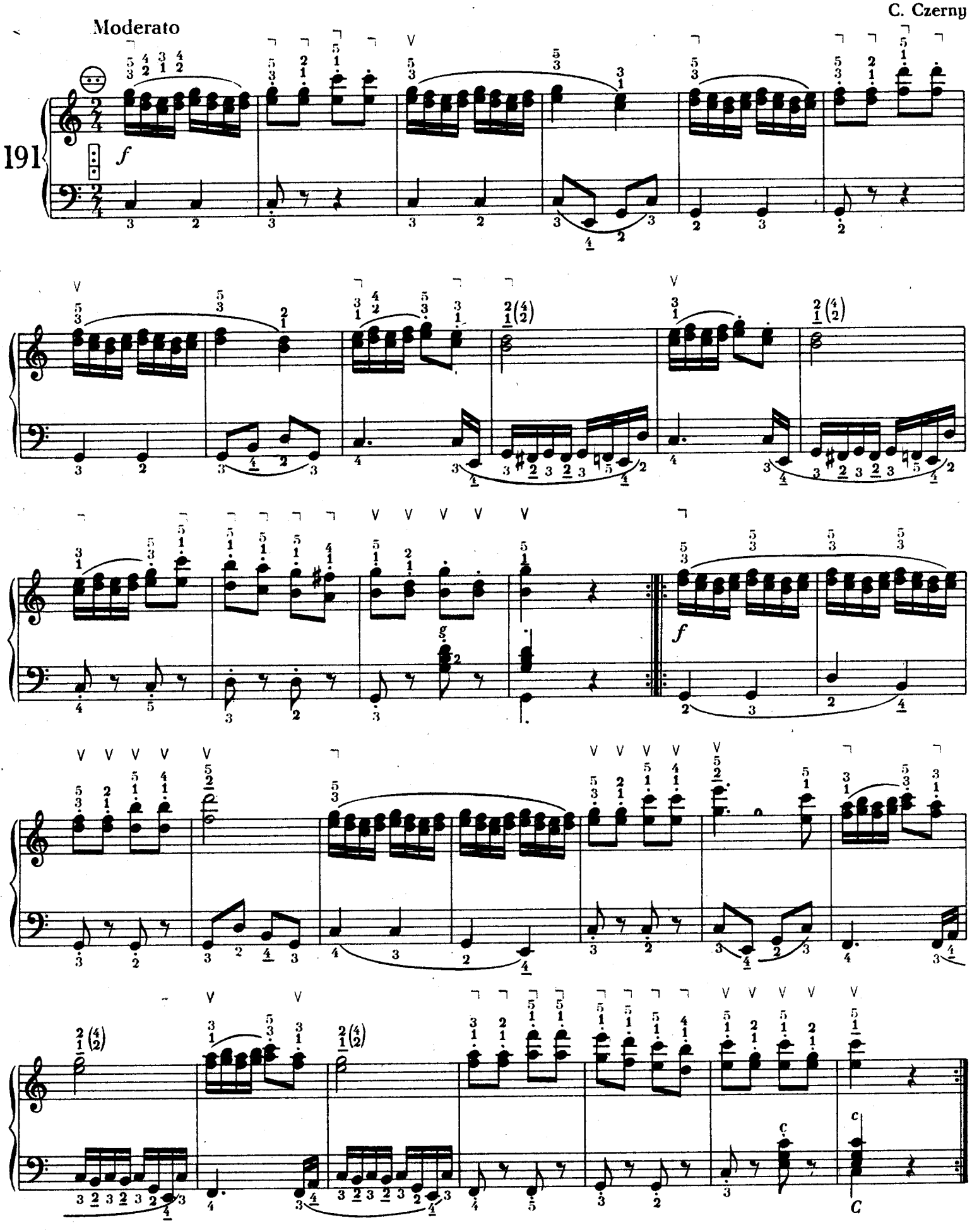
Ćwiczenia w dwudźwiękach



C. Czerny

Moderato

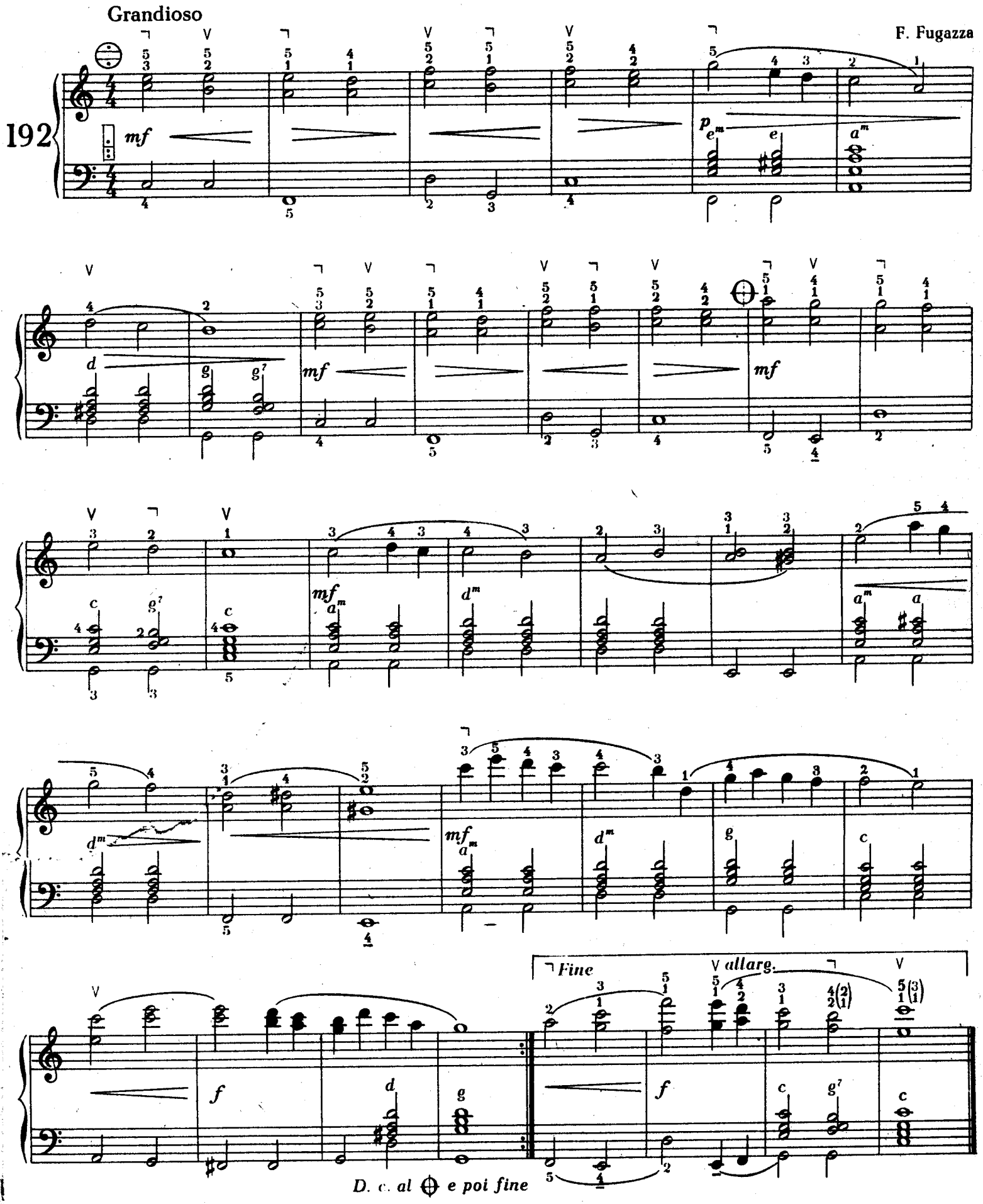
191



Kiedy zabrzmią organy

Grandioso

F. Fugazza



Menuet

I. Pleyel

Moderato

193

mf

simile

mf

Fine

Trio

p

f

p

f

D. c. senza repetizione al fine *

Menuet z opery „Don Juan"

W. A. Mozart

Tempo di minuetto

194

mf

f

p

f

*D. c. senza repetizione al fine – powtórzyć od początku do miejsca oznaczonego wyrazem *fine*, bez uwzględnienia repetycji.

BIBLIOTEKA SZKOLNA

WYDAWNICTWA NA AKORDEON

szkoły

W. Kulpowicz – Szkoła gry na akordeonie guzikowym
– Szkoła na akordeon
J. Orzechowski – Gram lewą ręką na akordeonie
– Studium techniki swingowej na akordeonie
– Szkoła na akordeon cz. I i II
J. Powroźniak – Szkoła na akordeon
W. L. Puchnowski – Szkoła miechowania i artykulacji akordeonowej

ćwiczenia i etiudy

C. Czerny – Wybór etiud z. I–IV
Etiudy – z. I (W. Kulpowicz)
– z. II i III (J. Orzechowski)
Gamy i pasaże (W. Kulpowicz)
W. L. Puchnowski, M. Sztajkowski – Wprawki

•

J. S. Bach – Łatwe utwory
– Wybrane utwory
J.F. Burgmüller – Melodie z opusu 100
Czytanki z. I–IV (J. Powroźniak)
Dawne tańce i melodie (J. Mart)
G.F. Händel – Wybór utworów
A. Hundziak – Śpiewy i rytmy
W. Kulpowicz – Kolorowy Lajkonik z. I i II
Łatwe czytanki (J. Fedyczkowski)
Małe utwory wielkich mistrzów
Czajkowski (S. Galas)
Grieg (S. Galas)
Mozart (J. Fedyczkowski)
Schubert (J. Fedyczkowski)
A. Mitscha – Obrazki śląskie
Muzyka dawnych mistrzów (W. L. Puchnowski, K. Milczanowski, B.K. Przybylski)
Z. Penherski – Łatwe utwory
J. Powroźniak – 15 melodii
B. K. Przybylski – Mikroświatek
– Pory roku
– Trzy utwory
R. Schumann – Album dla młodzieży
Wybrane sonatiny z. I i II (J. Orzechowski)